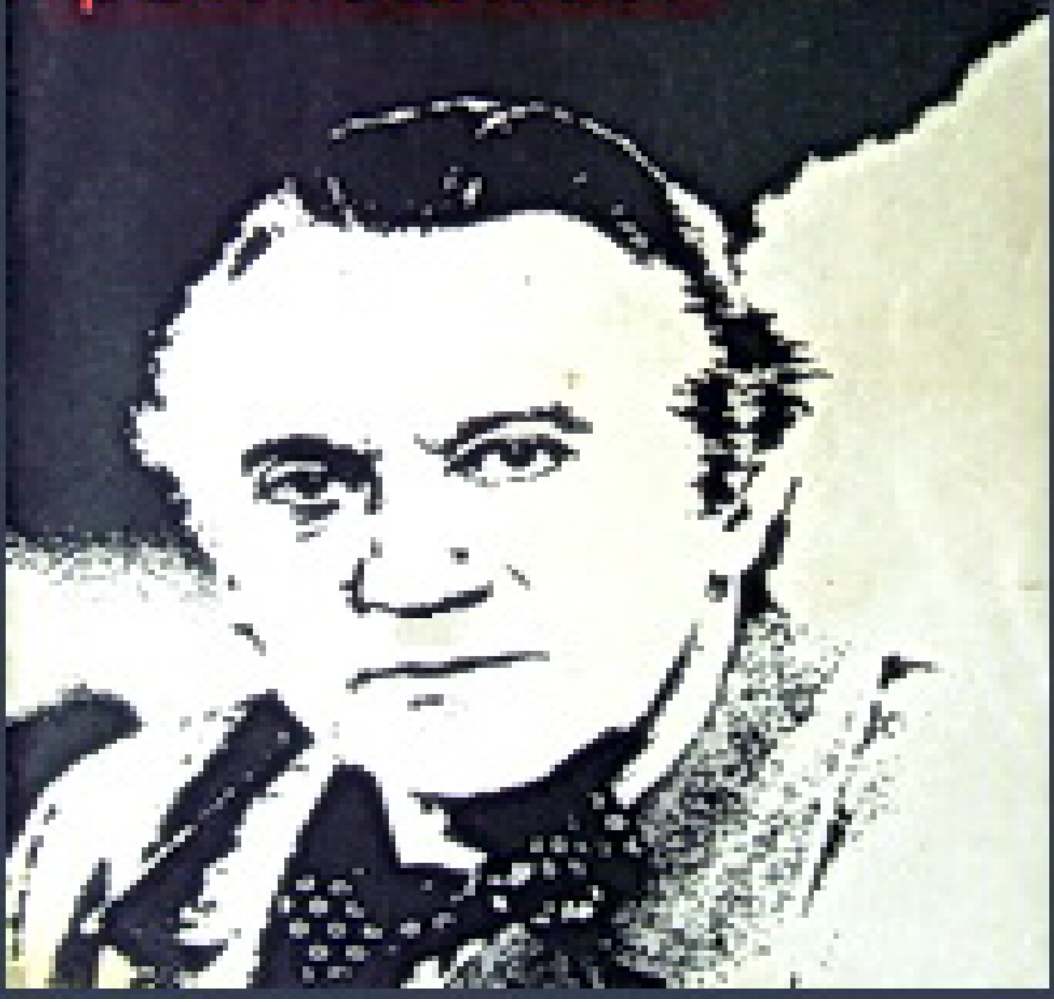
Кирилл Кондрашин

рассказывает



SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Записи бесед с дирижером К. П. Кондрашиным. Непростая жизнь Кирилла Петровича Кондрашина — отражение бурных событий XX века…

Автор книги, В. Г. Ражников, известен работами в области психологии и музыкальной педагогики, вместе с К. П. Кондрашиным им написаны книги «Мир дирижера» и «Интерпретация симфоний П. И. Чайковского».

- В. Ражников
  -
  - Обычное начало
  - Провокации в техникуме
  - Н. С. Жиляев. Детство в Большом театре. Театр Мейерхольда
  - Молодой музыкант в театральной Москве
  - Консерватория. Иностранные и русские дирижеры и музыканты. Первые встречи с Шостаковичем
  - Ленинградский Малый оперный. Хайкин. Штидри. Соллертинский. Детская музыкальная редакция радио
  - Оперные премьеры МАЛЕГОТа
  - Жизнь и музыка во время войны
  - Приглашение в Большой театр
  - Новые воспоминания о Большом театре
  - Великие оперные деятели
  - «Придворный» театр
  - Трижды главный дирижер Н. С. Голованов
  - Плоды постановлений
  - Психология и география симфонических гастролей
  - Главный дирижер оркестра Московской филармонии
  - Шостакович — Мессия советской музыки
  - О великих музыкантах
  -
  - Музыканты — веселый народ
  - Новые зарубежные гастроли и встречи

В. Ражников

Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни

Перед тобой, читатель, книга мемуаров всемирно известного дирижера Кирилла Кондрашина. Мемуаров… которых он не писал. Это были устные рассказы, записанные на многочисленные кассеты и в блокноты. Наши разговоры, из которых теперь получилась книга, происходили в Москве и Риге. В маэстро бродили избыточные силы, и он с готовностью согласился «повспоминать» всю свою историю. Тогда, в мае 1975 года, Кирилл Петрович не говорил о том, что он хотел бы видеть мемуарную книгу. Но через три года, летом 1978-го, он будто бы не возражал, однако, полушутя повторил несколько раз: «… сделайте из этого книгу, но только после моей смерти…» — и держал паузу, не позволяя возразить. Как всякий большой художник, маэстро не был понятен до конца и не стремился к этому…

Рассказчик он был замечательный, и я постарался сохранить в книге разговорный стиль, не «олитературивая» расшифрованный текст и не «причесывая» его под известные стандарты. Как получилось — судить читателю, но хотелось бы, чтобы для всех, сочувственно относящихся к советскому исполнительскому искусству, эта книга стала бы еще одной встречей с замечательным большим музыкантом — Кириллом Петровичем Кондрашиным.

В. Ражников

Обычное начало

В. Р. Похоже, вы не были вундеркиндом…

К. К. Конечно, нет. Я ведь поздно определился… Но давайте начнем по порядку, с детских лет.

Родители мои — оркестровые музыканты, причем с родословной вполне в пролетарском духе. Отец моего отца еще в детском возрасте играл в крепостном оркестре графа Шереметева. Дедовская семья была большая — 13 детей. Мой отец — старший. Образования он фактически не получил, пришлось рано пойти работать. Ребенком еще он играл на скрипке, а лет в четырнадцать уже помогал отцу содержать семью. Потом он перешел на альт. Отец мой был, по-видимому, недурным музыкантом, хотя он самоучка. Я сужу о его уровне по тому, что в начале века, когда был организован оркестр Кусевицкого, отца пригласили туда, — а это немало.

В. Р. Об этом оркестре известно немного…

К. К. Кусевицкий собрал лучших музыкантов и создал свой собственный оркестр. Так как у него была богатая жена, финансово он смог обеспечить их достаточно. Он организовывал гастрольные поездки по России и в том числе по Волге: для этого неоднократно абонировались пароходы. Кусевицкий в основном пропагандировал музыку Скрябина, и сам Александр Николаевич часто с ним ездил, выступая со своими фортепианными концертами. Как правило, всеми первыми исполнениями произведений Скрябина и дирижировал Кусевицкий. В этом оркестре познакомились, а в 1913 году и поженились мои родители. Отец был старше матери на 13 лет. Через год после их женитьбы родился я.

Оркестр Кусевицкого просуществовал до революции и вскоре расформировался. В 1918 году моя мать поступила в оркестр Большого театра по конкурсу. Это тоже явилось своего рода революцией, потому что она была первой женщиной, поступившей в этот оркестр. Тогда женщин не принимали принципиально, но, видимо, революционные веяния сказались и во взглядах на половое равноправие. Очевидно, нужен был разнополый оркестр…

В. Р. А что отец? Он тоже поступил в Большой?

К. К. Насколько я помню, отец в то время пробавлялся другой музыкой… Конкурса в Большой театр, по-моему, не играл, но играл в ресторанах. Причем, это не считалось зазорным и требовало высокой квалификации. Помню, например, в «Национале» с четырех до пяти был час квартетной музыки. Мой

отец играл в этом квартете. Утром они репетировали. Публика сидела и пила кофе. И все это не носило базарного характера.

Потом отец поступил работать в Еврейский театр Михоэлса. Этот театр мог считаться музыкальным. Во главе оркестра и всей музыкальной жизни стоял энергичный и талантливый человек — Лев Пульвер. Вся музыка для спектаклей писалась им и он дирижировал. Их спектакли напоминали теперешние мюзиклы. Мой отец, конечно, по-еврейски не знал ни слова. Но поднабравшись жаргонных словечек из разных спектаклей, он часто применял их дома. Так что многое такое мне стало знакомо через руссака-отца. Мать моя, еврейка по происхождению, родилась, однако, православной — ее отец крестился в Риге, будучи присяжным поверенным. (Он сделал это, кажется, не имея возможности получить практику.) Мать по-еврейски не знала ни слова, и это довольно забавно.

В. Р. Рано ли Вас начали учить уму-разуму?

К. К. Да, родители пытались дать мне хорошее образование, хотя достаток наш был не очень большой.

Мои первые воспоминания можно отнести к годам военного коммунизма, начиная лет с пяти-шести, до этого я себя не помню. С продовольствием было трудно. Мы жили на Зубовской площади, в небольшой трехкомнатной квартире, метров двадцати пяти, с маленькой кухонькой. Когда не было топлива, мы набивались в эту кухоньку.

Родители с утра убегали в театр или на «халтуру». «Халтуры» тогда ценились по продовольствию, — скажем, за мешок картошки где-то играли концерт, — и у нас время от времени появлялись продукты. А в кухне можно было поставить полкровати для меня и кровать для родителей. Когда перепадало топливо и надо было готовить пищу, то в кухне было тепло и можно было как-то сносно существовать.

Хорошо помню мое первое детское горе. Родители под Новый год откуда-то притащили гуся. Гуся зажарили и устроили пир, а оставшиеся шкварки поставили за форточку (там были полки вместо холодильника). Так как я оставался в квартире с утра до вечера один, естественно, у меня возник соблазн эти шкварки поблудить (как это тогда называлось). Я полез за форточку, но шкварок не достал, а, взяв стеклянную миску, уронил ее, разбил стекло, весь изрезался и зареванный забился в свою кровать. Родители пришли и видят: я весь в крови (хотя был порезан, видимо, не сильно), кровь течет, и я плачу. Шкварки мне простили, потому что испуг родителей был больше, чем мой проступок.

В. Р. Что Вы еще помните о военном коммунизме?

К. К. Кажется, больше ничего. Разве что… Вскоре нас уплотнили, потому что тогда не считались с потребностями, то есть даже не говорили об этом. Если у вас отдельная квартира из нескольких комнат — отнимали одну. У нас самая большая комната, метров в двенадцать-тринадцать, была проходной. А одну из крохотулек, в которую надо было проходить, забрали для одинокой женщины (а она вскоре выписала и дочку из деревни). И фактически я жил в проходной с детства. Там же стоял рояль, на котором я занимался.

В. Р. Кажется, с раннего детства не очень удачно…

К. К. Ну да. Родители старались приучить меня к музыке. Надо сказать, пока что без особого эффекта. Но музыка звучала. Отец все время занимался дома, просматривал партии; а к матери приходили ученики. Хотя, честно говоря, у меня была идиосинкразия на музыку, тем не менее отец заставлял меня заниматься. Когда он бывал дома и лежал в другой комнате (он был сердечником и уже в те годы чувствовал себя нехорошо), я должен был разыгрывать экзерсисы. Так как мне не хотелось этого делать, я клал на пюпитр Джека Лондона и с увлечением читал, механически играя каноны или гаммы. Когда же мне нужно было перевернуть страницу, я отрывал руки, — отец из соседней комнаты кричал: «Кирилл, голахом будешь!» (Голах — это грузчик на Волге. Отец был самарянином. Самара — старое название города Куйбышева. Он очень хорошо помнил эту босую компанию, похожую на ту, которую изобразил Репин.)

С детства меня пытались приучить и к языкам — немецкому и французскому. Конечно, из-за лени и недостаточной настойчивости моих родителей эти языки мне не дались. Занимался я частным образом. В то время было много дам с институтским образованием, готовых приработать. К нам ходила какая-то женщина-француженка, и я к ней ходил со своими тетрадками. Теперь можно сказать, к сожалению, я был ленив в отношении музыки и других предметов. К тому же, я был довольно болезненным ребенком — эти бесконечные ангины! Когда я с семи лет пошел в школу, то в течение первого года я проболел половину всех занятий, и стало ясно, что нет целесообразности учить меня в школе. Родители наняли преподавателя, который приходил к нам домой ежедневно, и я изучал с ним всю школьную программу.

До одиннадцати лет я в школе не учился, поскольку приобрел все детские болезни, какие только могли быть, кроме дифтерита: и корь, и свинка, и скарлатина, и ангина — все было доступно мне; действительно, в такой ситуации ходить в школу было бы трудно.

В. Р. Эти трудности относятся и к занятиям музыкой?

К. К. Музыкой я занимался сначала частным образом, а лет с восьми начал ходить в музыкальный техникум — так это

(?)[Отсутствует фрагмент текста.]

щиеся старших классов и играли в четыре руки или пели. Однажды она пригласила меня. Помню, пели романсы Рахманинова. Это было в Зачатьевском переулке, неподалеку от моего дома. Ей я очень благодарен, потому что другая бы тотчас выгнала меня за то пренебрежение, которое я высказывал на первых уроках.

Надо сказать, что отрицательное отношение к музыке, которое у меня было первоначально, привили мне мои родители, таскавшие меня с собой, куда ни попадя…

В. Р. Может быть, пора вспомнить о ПЕРСИМФАНСЕ?..

К. К. Да, они работали в ПЕРСИМФАНСЕ с 1922 года. Это оркестр без дирижера, составленный из лучших музыкантов, которые могли в свободное от основной работы время там играть. Организовал коллектив Цейтлин. Он был энергичным пропагандистом: вот, мол, сейчас новые веяния, дирижирование — это проявление диктаторства и насилия над человеческой свободой… давайте играть без дирижера. Они собирались для репетиции ежедневно с девяти до половины одиннадцатого в Большом зале консерватории (БЗК), а с концертами выступали по понедельникам. Так как меня не с кем было оставлять дома, — а я один очень скучал, поскольку в школу в то время не ходил, — родители брали меня с собой. У меня до сих пор осталось впечатление страшной скуки на этих репетициях. Иногда я бегал по залу, иногда играл сам с собой. Помню, однажды во время репетиции с балкона раздался громкий, хорошо поставленный голос: «Что ты там шалишь, выйди отсюда!» Это был Назарий Григорьевич Райский — довольно известный в то время камерный певец. Кроме необыкновенно зычного голоса, у него была большая окладистая борода. Вот он, прервав таким образом репетицию, меня публично пристыдил, и с тех пор я его боялся как огня и сидел ниже травы, тише воды.

В. Р. Забавно, что упразднение дирижирования и дало вам первый толчок к увлечению им…

К. К. Да, из-за того, что партитуры не нужны были никому на этих репетициях (Цейтлин только изредка в них заглядывал), библиотекарь оркестра, жалея меня и чтобы я не скучал, давал мне их и на концерт. Так я приучался следить за музыкой по партитуре, отыскивая ведущий голос. Но в те, первые годы, музыка у меня вызывала негативное отношение — ее было слишком много…

В. Р. Может быть, Вы захотите вернуться к рассказу об учебе, к тому моменту, когда музыки стало не хватать…

К. К. В техникуме имени Ярошевского учились многие музыканты, которым было суждено занять крупное положение. Они уже занимались на старших курсах и метили в консерваторию. Например, я помню Теодора Гутмана, впоследствии ставшего видным солистом. Или моего большого друга, с которым мы познакомились тогда, — Эрика Гроссмана. Это, безусловно, была бы будущая звезда. Он в консерватории доучился до пятого курса и погиб от рака крови. Благодаря Эрику я познакомился с одним очень интересным семейством.

Это тоже было в районе Зубовской и Хамовников — все в одном месте… Речь идет о чете Айзельман, у которых были дочка моего возраста (или чуть старше) и сын, приятель Эрика Гроссмана. У них в гостях постоянно бывали очень интересные люди. Там я познакомился с Борисом Пастернаком. Конечно, я не отдавал себе отчета — кто это. Мне было лет пятнадцать, и музыкой я занимался уже сознательно. Но в тот дом меня привела не музыка, а увлечение литературой. Я помню, там читали «Двенадцать стульев», и всегда — стихи.

И вот однажды мы застали у них в гостях Бориса Пастернака. Я знал, что он поэт, но стихов его не читал. Но тогда я был страшно поражен другим. После того как Эрик сыграл h-moll-ную сонату Шопена, Пастернак стал разбирать его исполнение. Я увидел настоящего русского интеллигента. Меня очень удивило, как хорошо он знает музыку (потом только я узнал, что у него в выборе жизненного пути были колебания между музыкой и литературой). Но дело не в том. Такой анализ, доброжелательность тона для меня были неожиданны, хотя Борис Леонидович довольно покритиковал игру Эрика. Ведь были годы РАПМа, годы окриков, а тут я почувствовал какой-то новый тон, доброжелательную критику вместе с квалифицированным анализом. До сих пор хорошо помню лицо Пастернака, хотя впоследствии и видел много его портретов. На смертном одре он был таким же, только поседел немножко… Такое «лошадиное», немного вытянутое лицо, большие зубы, очень большие добрые глаза… В нем было замечательное умение слушать — не только музыку, но и своего собеседника, что тоже является признаком высокоинтеллигентного человека.

Так вот, до этого времени я мечтал стать кинорежиссером или актером, еще кем-то… ну, в общем, как все дети, которые мнят себя одаренными. А музыкальное искусство как блестящее будущее — меня как раз и не привлекало. И тут вдруг лет в двенадцать-тринадцать что-то произошло, и я решил стать

дирижером.

Видимо, негативная сторона ПЕРСИМФАНСА стала мне уже понятной. ПЕРСИМФАНС к тому времени пошел на убыль. Он просуществовал до 1932 года. А примерно в 1928 году там начались склоки, дрязги. Я об этом хорошо знал, потому что мой отец был членом правления оркестра. Он был вообще не очень грамотным и даже к концу своей жизни писал не всегда правильно, но выбирался повсюду в руководящие коллегии, потому что был кристально честным человеком. В ПЕРСИМФАНСЕ он был казначеем — ведь оркестр получал и валюту для приглашения иностранных гастролеров, не дирижеров. Но случались исключения и для дирижеров. Например, ПЕРСИМФАНСОМ однажды дирижировал Клемперер — этот случай я хорошо помню. У отца дома находились билетные книги, и он часто просил меня помочь. Я штамповал цену и дату концертов. Поэтому я был в курсе всех персимфанских дел…

А когда я начал интересоваться музыкой, то понял, что меня тянет именно к дирижированию. Но я понимал уже и то, что к дирижированию можно прийти через какой-то музыкальный инструмент. Я начал усиленно заниматься на рояле и неожиданно сделал резкий скачок. В двенадцать лет я был только на втором курсе, проучившись шесть лет, — два раза сидел по два года, и на меня уже махнули рукой. И вдруг я прыгнул через курс… понял, в чем тут дело. Музыка приобрела для меня особый смысл.

Провокации в техникуме

К одиннадцати годам мое здоровье настолько укрепилось, что меня решили отдать в школу. В то время образование было поставлено на положение самодеятельности. Обязательное обучение начиналось с девяти лет. Таким образом, к одиннадцати годам я должен был попасть в третий или даже во второй класс. Когда мы подавали заявление, то выбрали четвертую школу Московского отдела народного образования, которая помещалась в Малом Знаменском переулке, позади музея Пушкина. Этой школой руководила Наталья Ильинична Сац. Она ее придумала для особо одаренных детей. С точки зрения педагогики такое название не выдерживает никакой критики. Но школа действительно хорошая. Там не смотрели на то, как именно одарен ребенок. Принимали, если он любит музыку, чувствует живопись или танец или вообще имеет тягу к искусству. Сац была очень строгой директоршей…

Она выглядит великолепно до сих пор, несмотря на перипетии своей жизни, — энергичная, полна сил и всяких новых зачинаний и планов. В то время, когда она придумала школу, то была режиссером и одновременно основателем детского театра, единственного в мире. Помещался он там, где сейчас театр-студия Станиславского, на улице Горького, рядом с глазной больницей. По некоторым дням там крутили кино, но чаще играл театр Сац. Заведующим музыкальной частью был Половинкин — неофициальный муж Натальи Ильиничны. Он писал много музыки… И вот она делила свое время и внимание между школой и театром…

Да, история моего поступления в школу тоже любопытна. Мне сказали, что по возрасту я должен идти только во второй класс, но моя домашняя подготовка была такой, что я надеялся выдержать экзамен в третий. А когда выяснилось, что я знаю начатки алгебры и геометрии, то меня зачислили в четвертый класс. Я разыграл своих родителей, сказав, что меня только во второй класс взяли, потом какая была радость, когда выяснилось, что я попал в четвертый. Кстати, я там оказался самым молодым.

В школе Сац проработала только год, так как театральные дела ее очень занимали. Но там остались педагоги, которых она подбирала, и я очень обязан этой школе по линии литературы и искусства.

Когда работала Сац, она сама вела курс так называемого «восприятия музыки». Это ее изобретение. Мы были обязаны иметь специальные туники и тапочки спортивного типа. В классе,

где стояло фортепиано, кто-то садился и играл, предположим, «Порыв» Шумана (чаще специально приглашался пианист). Наталья Ильинична вызывала по очереди кого-то, и он должен был телодвижениями показывать, как чувствует музыку. Получалось что-то среднее между пантомимой и танцем. И вот она сравнивала и говорила, что правильно, а что — неправильно. Она приучала нас активно совершать чисто эстетическое действие: слушать музыку специально, а не просто так. Что-то в этой придумке, конечно, было. После того как Сац ушла из школы, многое исчезло. Школа стала обычной нормальной школой, тем не менее эстетические традиции там сохранялись долго.

Школа была семилеткой, я ее окончил в возрасте четырнадцати лет. К тому времени мне стало ясно, что я выбираю карьеру музыканта. Я стал учиться в музыкальном техникуме. Но для того чтобы поступить в консерваторию, нужно было иметь и общее образование — десять классов. Тогда система была такая: школа-семилетка и так называемые спецкурсы, которые подготавливают к вузу. Спецкурсы имели определенный уклон. Большей частью технический. Они занимали восьмой, девятый и десятый классы. При музыкальных техникумах таких курсов с общеобразовательным уклоном не было. Мне предстояло выбрать что-то. Напротив нашего дома находились педагогические спецкурсы, имеющие два отделения: школьное и дошкольное. Я продолжал заниматься параллельно музыкой. Педкурсы сыграли в моей жизни трагическую роль, но в то время, когда я туда поступал, об этом, естественно, не могло быть известно. На эти педкурсы поступали дети интеллигенции с расчетом потом пойти учиться в литературный, музыкальный или в какой-то другой гуманитарно-языковый вуз. На педкурсы со мной поступил Женя Долматовский — тот самый будущий поэт Евгений Аронович Долматовский. Мы с ним сразу подружились на почве того, что он читал стихи, а я любил музыку. Был у нас в техникуме еще третий друг, с которым мы сошлись на почве музыки, некто Виктор Виноградов, двумя годами старше; он певал баском, у него был недурной слух, он очень любил оперы. Мы часто встречались, Женя читал стихи, я играл на рояле, потом Витя Виноградов пел арию Бориса Годунова или из «Князя Игоря» что-нибудь. Учение на этих курсах, как и всюду, было «не бей лежачего». К тому времени повсюду ввели Дальтон-план — комплексное обучение по методу некоего педагога — Дальтона. И у нас «Дальтон» был принят, как приучающий к коллективному мышлению и творчеству. Организовали бригады по четыре человека, и каждая бригада отчитывалась за свое обучение тем, что сдавала одну

письменную работу. Это значит — один писал, а остальные ничего не знали.

Это, конечно, глупость, которая просуществовала недолго, но все-таки она очень многим испортила жизнь: ведь те, кто только подписывался, ничего, конечно, не учили. На педкурсах были педагоги, которые не признавали метод Дальтона. Официально делать этого они, конечно, не могли, но одни спрашивали устно, другие ставили по письменной работе зачеты каждому. Вот, например, я помню двух учителей: математики и географии, которых мы ненавидели по этим причинам. Теперь-то я очень благодарен одному из них — учителю географии. Он был с бородкой, мы его звали «Козлом». Он каждого дотошно допрашивал. По Англии меня он трижды проваливал — не ставил зачета (отметок тогда просто не было). Но только благодаря ему пришлось выучить все-таки. Потом я узнал, что он был страстным любителем игры на скрипке, так сказать аматором-скрипачем.

Так мы и осваивали эту систему Дальтон-плана. И поскольку я был активнее других, то что-то воспринимал благодаря некоторым добросовестным педагогам. А вот химия для меня до сих пор — наука за семью замками, ею я никогда не интересовался и подписывался под чужими работами. После того как я проучился год и оставалось проучиться еще один, случилась очередная реорганизация: во-первых, срок обучения стал три года, а не два; во-вторых, каждый должен был дать подписку, что он после окончания техникума обязуется отработать два года в любом месте, куда пошлют, и только после этого получит право поступить в высшее учебное заведение. Мне стало ясно: если я продолжаю обучение, то есть перехожу в техникум, то после его окончания не смогу поступать в консерваторию, а должен буду два года работать по специальности, которая мне совершенно чужда. Назначили нового директора, некоего Александра Васильевича Старосельского, из молодых активных членов партии. Он преподавал политэкономию и, как сейчас понимаю, марксизма глубоко не знал, но был большим демагогом. Он как-то сумел все перевернуть полностью. Если педкурсы носили хоть какой-то оттенок интеллигентности, то теперь, когда это было реорганизовано в техникум, оттенок исчез.

Очень многие ушли, предпочтя потерять год, и поступили в какой-то другой техникум с гуманитарным уклоном, чтобы потом продолжать образование и работать по выбранной специальности. А те, кто остался, надеялись проскочить на «фу-фу» — в том числе и я. Я пошел знакомиться с новым директором перед началом второго учебного года. Отрекомендовавшись, сказал, что мои родители работают в Большом театре, а я занимаюсь

музыкой в музыкальном техникуме, мечтаю поступить в консерваторию, выбрал педагогические курсы потому-то и потому-то, и как Вы мне посоветуете сейчас поступить? Я не могу терять два года своей жизни.

И тот сказал мне, что юридически — это одно, а практически — другое. Нам, мол, талантливые люди нужны, ты нам поможешь организовать самодеятельность, будешь хорошо учиться, мы рекомендуем тебя в консерваторию, похлопочем, чтобы тебя не посылали отрабатывать. Я развесил уши и остался. Начался год, и мы сразу почувствовали изменения в постановке преподавания и в окружении. Это был тридцатый год. Стали сильно нажимать на педагогические и общественные науки. На те науки, которые теперь признаны ложными, — педалогия, например, — потом какое-то специальное воспитание, то есть специальный классовый подход к воспитанию детей из разных слоев общества. Это мы все учили, и спрос был особо строгий. А другие, общеобразовательные предметы преподавались кое-как. Остался я на дошкольном отделении. Когда проходили практику, я ходил в какие-то клубы по вечерам, чтобы придумывать игры для окрестных детей. В общем, играл с ними в пинг-понг с удовольствием!

Но я чувствовал, что занимаюсь не своим делом. Надо сказать, что первый курс был набран кошмарный, потому что в педтехникум были экзамены на два месяца позже других. Туда шли все провалившиеся, и брали кого угодно. Там были нацмены, которые по-русски и говорить не могли, не то, чтобы писать… А наш второй курс наполовину оставался интеллигентным. И Долматовский, и Виноградов остались в техникуме — наша «троица» заправляла культурной жизнью. На вечерах самодеятельности Виктор певал, Женя читал стихи, я играл на рояле, объяснял симфонии. Механической записи тогда не существовало, но все было поставлено лучше, чем теперь. Я имею в виду, что звучала живая музыка. По игре можно было разобрать исполнение, можно было повторить что-то, о чем ты хочешь рассказать своими словами, то есть было живое общение с музыкой, а не через механику, как сейчас. Сейчас это звучит гораздо совершенней, но и проходит мимо слуха…

Атмосфера в техникуме сгущалась. Я учился хорошо, но чувствовал, что потеряю время, если буду учиться дальше. Я стал думать, что, может быть, мне стоит потерять два года. Хотя такие сомнения и были, времени оставалось мало. Тогда были в моде ускоренные выпуски: мы брали повышенные обязательства окончить техникум не в три года, а в два с половиной, и мне осталось учиться только полгода…

Перейдя на третий курс, я опять пошел к Старосельскому и подал ему заявление: «Прошу меня отчислить из педагогического техникума, так как чувствую у себя призвание быть музыкантом. Педагогика меня не интересует, я не считаю возможным тратить государственные средства на мое образование». (Там ведь даже стипендия давалась.) Я был на хорошем счету, и Старосельский меня горячо обласкал: «Что ты, Кирочка, я помню наш разговор. Сделаем все, но дай заявление, я напишу резолюцию».

Как сейчас помню, что он написал с грамматическими ошибками: «Если вы в течение оставшегося полугода покажите образцы овладения методологией педагогической науки, я не буду возражать против командировки вас в соответствующее учебное заведение».

Он меня просто на голый крючок взял. Я-то считал, что он ответил соответственно моему заявлению. Потом я, конечно, понял, что это была абсолютная липа. Тогда я решил, что еще полгода промучаюсь, и, раз директор обещает дать мне командировку в консерваторию, у меня будет необходимое десятилетнее образование, чтобы поступить. Из-за того, что требования понижались все больше и больше, учиться было легко, и это мне ничего не стоило.

К тому времени Дальтон-план прокляли, и вводились индивидуальные занятия, но требования оставались крайне низкими и, несмотря на ускоренный курс, от такого «учения» ожидать было нечего. Среди наиболее интеллигентной прослойки нашего курса зрело ощущение, что мы формально проводим время. Никто из нас не собирался посвящать себя педагогике. Вокруг были люди, которые собирались стать кто переводчиком, кто поэтом — как Женя Долматовский… а я — дирижером.

Мы друг от друга не скрывали нашего настроения. Прошли три или четыре месяца нового учебного года, и я почувствовал, что все-таки не могу больше учиться здесь. Мне объяснили туманность резолюции Старосельского, да и я его раскусил к тому времени и понял, что на него мне надеяться нечего.

И я написал новое заявление: «Прошу меня более не считать студентом педагогического техникума, так как я не считаю себя педагогом». Оно лежало у меня в кармане, когда шел урок биологии. Я настроился на веселье (у меня в аттестате было написано — «излишне подвижен»). И когда мы препарировали лягушку, я одной из своих приятельниц бросил что-то за шиворот. Поднялся писк, и, естественно, меня выперли из класса. Для студента второго курса это считалось неприличным, и я был предупрежден, что мое поведение будет разбираться на комсомольском собрании.

Я сказал, что не являюсь комсомольцем. Действительно, к тому времени все вступили в комсомол, кроме двух — меня и Виноградова. Я ничего не имел против советской власти и комсомола как такового, но поскольку не собирался стать педагогом и не собирался учиться в этом техникуме, — для меня это было ясно, — то я не хотел вступать в комсомол в этом учебном заведении и все время от этого уклонялся. Виноградов уклонялся по другим мотивам — об этом позже.

Итак, я говорю: «Я же не комсомолец…» Мне отвечают: «Все равно мы тебя приглашаем на комсомольское собрание». Я валандался в коридоре и, ожидая конца этого урока, решил использовать время, зайти к Старосельскому. Не успел я дойти до его кабинета, как мимо меня прошмыгнул секретарь комсомольской организации нашего курса и уже при мне сказал: «Александр Васильевич, я прошу вас прийти на комсомольское собрание, где мы будем разбирать поведение Кондрашина».

— Ты что, хочешь объясниться?

— Нет, я вот принес заявление…

— Сначала посмотрим, что ты там натворил. Я у тебя заявление не приму.

На комсомольском собрании, в присутствии Старосельского, начали выслуживаться наиболее ретивые. Они начали говорить о том, как я себя плохо веду; что я позорю наш курс, который взял социалистические обязательства; что наш курс должен был кончить комсомольским курсом; что вот Кондрашин и Виноградов принципиально не вступают в комсомол и это говорит об их антисоветской сущности, а поведение Кондрашина на уроке биологии говорит об его антисемитизме (этой девочкой оказалась Ляля Шапиро); что он не дорожит честью техникума, и пошло… Я не сдержал своей молодой горячности, встал и сказал, что меня педагогика не интересует, Александр Васильевич об этом знает, поскольку я к нему трижды по этому вопросу обращался и просил его меня освободить от занятий. Больше того, многие из тех, кто здесь сидит и молчит, относятся к техникуму так же, как и я; они на него смотрят как на проходной двор и не собираются в дальнейшем быть педагогами. Я считаю, что гораздо честнее уйти из техникума. Тут поднялась уже склока, потому что я взбаламутил нижние слои. Вскочил Женя Долматовский и сказал, что Кира оклеветал нас. Все знают, как мы любим техникум, стараемся дать стране побольше педагогов… — вообще наговорил кучу общих фраз. Тут не вытерпел Виноградов, встал и сказал: «Женя, утром мы с тобой шли по переулку и ты сказал, что техникум — это дерьмо, употребив более сильное выражение». Тут поднялся вообще визг,

моментально нас с Виноградовым выперли из класса, потому что объявили закрытое комсомольское собрание. Я было отправился домой, но вернулся, дождался Старосельского и спросил, как быть с моим заявлением. Он сказал, что будет принято решение и мне об этом сообщат. На следующий день я прихожу в техникум и узнаю, что комсомольское собрание постановило ходатайствовать перед директором об исключении из техникума Кондрашина и Виноградова без права поступления в течение двух лет в любое высшее учебное заведение. Мотивы: антисоветское поведение, антисоветские высказывания и т. д.

Но вокруг уже началось то, чем известны тридцатые годы… Уже оказалось, что нельзя верить людям. В техникуме незадолго до описываемых событий появился новый педагог, некто Савченко, молодой, только что демобилизованный из армии. Даже не помню, что он преподавал, кажется, общественные науки, но он был тоже любитель попеть. Он бывал у меня дома, слушал музыку, и мы стали почти что друзьями, несмотря на то, что он был педагог, а я — студент. И однажды на каком-то уроке я нарисовал Виктора Виноградова (у меня какие-то данные были), и надписал: «Витя Виноградов в 1940 году после попойки», потом подумал, что тогда уже будет социализм, и написал в скобках «социалистической». Мимо проходил Савченко, заглянул…

— Дай мне эту бумагу.

— Зачем?

— Дай мне.

Он взял эту бумажку, при мне ее разорвал и пожурил меня, мол, никогда таких вещей не делай. Я не придал этому значения и только сказал, что шутки могут быть всякие. Когда разыгралась наша история, выступил Савченко и рассказал, «какие шуточки позволяет себе Кондрашин»…

И вот Виктор Виноградов. Это очень любопытный тип, из рабочей семьи. Я у него бывал дома. Отец у него почтенный, хороший рабочий очень высокой квалификации. Но человек довольно старомодных убеждений, которые перенял и Виктор. Поскольку в то время на язык люди были еще более открытыми, то он часто, не стесняясь, поливал советскую власть. Так что, в общем, понятно, что если нас объединяют на основе антисоветских высказываний, то с его стороны их больше. Но вообще-то ярлык «антисоветский» ко мне пришивать было бы совершенно ошибочно, потому что я был абсолютно просоветской ориентации, и, кстати, в свое время состоял в пионерах при Большом театре — это тоже интересная страница. (В возрасте пятнадцати лет меня прикрепили к переросткам.) Любопытно, что в детстве, так как мой отец был религиозен, меня водили в

церковь на исповедь и все как полагается. А когда я поступил в пионеры, лет в одиннадцать, то отец, узнав об этом, выпорол меня ремнем. Он считал, что его сын не должен быть пионером. Так что я в общем абсолютно позитивно относился ко всему тому, что делалось. Но в данном случае все свалили в кучу. Кондрашин и Виноградов говорили то-то и то-то, Виноградов однажды сказал, что Маркс — лохматый чудак, написал какую-то чепуху, а нас заставляют учить. Кондрашин целиком солидаризировался с Виноградовым. Они распространяли антисоветские карикатуры.

Надо сказать, что, узнав о результатах собрания, я спросил у Старосельского, ходить ли мне на занятия?

— Будет собрание всего техникума, вы с Виноградовым должны на этом собрании выступить, признать свои ошибки, покаяться всенародно, и мы решим… Может быть, мы не исключим вас. Комсомольское собрание ходатайствует… Ходите, продолжайте заниматься.

Я ходил дней десять. Причем от меня шарахались как от чумы все, даже ближайшие друзья. Наконец назначили день этого собрания. С Долматовским отношения были разорваны. Я знал, что он сам написал резолюцию собрания, где все свалили в кучу.

Старосельский меня еще раз вызвал и сказал:

— Запомни, что от твоего поведения зависит… Ты должен признать… Ты вредил подготовке педагогических кадров, срывал для страны подготовку учителей. Это есть в резолюции собрания. Ты должен это признать и сказать, что ты больше не будешь.

Я ответил, что ничего не срывал…

— Ну смотри, от тебя все зависит.

Речь шла о собрании всего техникума, которое готовилось. Если на втором курсе учились те, кого принимали на первый, то при реорганизации в техникуме на новом курсе народ оказался еще хуже, и Старосельский для них был царь и бог. Он сумел поставить дело так, что любое движение его пальца считалось законом. На собрании, естественно, все ждали его выступления. До этого зачитали резолюцию комсомольского собрания курса, предложили выступить мне и Виноградову. Первым выступил Виноградов, что-то промямлил невразумительное, во всяком случае в моей памяти не сохранившееся. Потом выступил я и сказал, что в общем-то все время не считал себя вправе учиться в техникуме и виноват, что раньше не настоял на этом. Что никаких мыслей срывать подготовку, вредить подготовке педагогических кадров у меня не было, а то, что я был недостаточно сосредоточен, шалил (это называлось хулиганством) привело к тому, что меня даже удалили с урока. Это мешало остальным товарищам, о чем я очень сожалею.

Затем выступали какие-то люди, которых я едва знал в лицо, и, конечно, выступил Старосельский. И тут он себя показал. Он начал с того, что надо разделить Кондрашина и Виноградова. Виноградов — это рабочая косточка, это — сын рабочего. Есть разные рабочие. Видимо, отец Виноградова из рабочей аристократии, верхушки, раз он не сумел воспитать у своего сына пролетарского мировоззрения, но тем не менее он не безнадежен. Он сын рабочего, и вы должны это учесть.

А вот Кондрашин — он сын интеллигенции. Какой интеллигенции? Большого театра, в котором сейчас неблагополучно. (Как раз года за два до этого прогремела «головановщина», об этом, я тоже потом расскажу. В общем, Голованов был выгнан из театра за антисемитизм, за излишнюю религиозность. И Большой театр часто поносился на страницах газет как реакционный…) И Кондрашин, восприняв от своих родителей реакционную психологию буржуазного Большого театра, принес эту психологию сюда в техникум. Он не только вредил своим поведением, но и всем своим мышлением все время срывал нам процесс подготовки. К Кондрашину, конечно, надо применить самые строгие меры… И то, что он сегодня сказал, ни в коей степени его не оправдывает, и вместо того, чтобы честно признать…

— Для него сейчас ни о какой учебе не может быть речи. Ему надо идти на завод, в деревню, года два-три там поработать, перековаться. После этого молодой человек может где-нибудь учиться, а сейчас — нельзя. Мы же, конечно, должны его исключить.

В общем, изобразил меня в черном цвете. Он, мол, пришел ко мне с просьбой, чтобы его командировали учиться, а сам он подонок последний, это отрыжка буржуазной интеллигенции, и то, что мы делаем — это просто публичное поношение такого зарвавшегося хама. Весь зал ревел от восторга, и все проголосовали за исключение из техникума.

На следующий день я уже учиться не пошел. Помню, первый раз в жизни со мной случилось что-то вроде обморока. Когда я пришел домой, у меня стало двоиться в глазах, я потерял на минуту сознание. Родителям, конечно, я все рассказал, и была большая паника.

Тут начались довольно любопытные события. Конечно, Старосельский перегнул палку и показал недостаточную осведомленность. К тому времени, когда он выступал, Большой театр уже находился под эгидой правительственной тройки (Ворошилов, Енукидзе, Луначарский). Большой считался театром Совнаркома, и там уже ставились советские оперы и балеты,

например, к тому времени поставили «Красный мак». В общем, директор не туда сыграл. И моя мать, ставшая к тому времени активной общественницей (это она уговорила меня стать пионером), хотя и без того она работала всю жизнь в месткоме, рассказала своим приятелям мою историю. Среди членов месткома был один артист оркестра, бывший юрист, который заинтересовался: «…мы этому делу сейчас придадим справедливость». Он пошел со мной в управление… Сказал, что он представитель месткома Большого театра. К нам обратилась наша общественница и сказала, что директор педагогического техникума позволил себе вот такие выражения в адрес Большого театра. Может быть, этот мальчик в чем-то и виноват, но я как представитель правительственного театра просто возмущен безответственными заявлениями и прошу вас разобраться в этом деле. Начальничек, видимо, немножко дал дрейфа и сказал, что разберется, и, вероятно, Старосельскому была большая вздрючка. Поэтому, наверное, приказа о моем исключении из техникума не было полтора месяца. Я перестал ходить… И в техникуме, вроде бы, и не в техникуме. Продолжаю заниматься музыкой, хожу на фортепьянные занятия к Жиляеву, но не знаю, что будет со мной дальше… По совету того же юриста я написал в РКК (рабочая конфликтная комиссия) заявление, подал его: «Прошу разобраться, правильно ли меня исключили, могу ли я дальше учиться и на основании чего меня заклеймили подонком».

Через какое-то время заявлению был дан, по-видимому, какой-то ход. Появляется очень скромный параграф в приказе: Кондрашина и Виноградова отчислить из техникума с такого-то числа. Одновременно приходит бумажка РКК, в которой написано, что, разобрав ваше дело, РКК считает ваше исключение из техникума правильным. Однако ваши опасения о невозможности дальше учиться и то, что вы заклеймены там как представитель буржуазной теории, а также то, что затронут Большой театр и ваши родители поставлены под сомнение, — это никакими документами не подтверждено. Дальше было что-то в таком роде: наоборот, вы должны так учиться и работать дальше, чтобы смыть с себя это пятно и т. д. То есть они не хотели дискредитировать полностью и восстановить не хотели — чего мне и надо было.

В техникум я, конечно, ни ногой. Получил все документы и через полгода пошел в консерваторию. Директором тогда был Станислав Пшибышевский. Поляк. Музыколог. Очень видный музыкант. У него есть труды о Бетховене. Я принес ему документы, рассказал всю историю, показал эту бумажку из конфликтной комиссии. И спросил: «Как вы советуете мне —

приходить на экзамены? Или вы все равно меня с такими документами не примете?» Он ответил: «Если вы талантливый человек, мы вас примем. Да и тут написано, что вы должны учиться. Так что все будет зависеть от вас». И я подал свои документы в консерваторию. Было четыре места на дирижерский факультет и 53 заявления. Какая разница с теперешним положением, когда не хватает студентов-дирижеров! Приходят такие, которых нельзя принимать, а тогда были очень сильные — приняли вместо четырех семерых, и я был первым. Правда, надо сказать, что я провалился на экзамене по марксизму. Уж не знаю, может быть, мне специально задавались какие-то вопросы, но в результате кафедра общественных наук возражала против моего принятия. Но Пшибышевский настоял, и я поступил в консерваторию. А все мои сокурсники в педтехникуме, окончившие ускоренным поточным методом, в течение двух лет после этого работали в разных учебных учреждениях педагогами начальной школы и смогли продолжать учебу только через какое-то время. Так что, пройдя через эту очень тяжелую историю, я в общем выиграл во времени, хотя конечно, на здоровье это тоже сказалось.

Для меня большим разочарованием, но не удивлением, было поведение Жени Долматовского, который сам, конечно, никуда потом не поехал, а поступил сразу в Литературный институт. Так что все его клятвы в том, что он очень любит педагогическую деятельность, были (как и потом все сказанное и написанное) абсолютно ясны в своей фальши…

Мое знакомство со Старосельским не закончилось изгнанием из педтехникума. После ухода первая встреча с ним была в консерватории. Я был на каком-то старшем курсе и даже не очень был уверен, он ли это. Потом убедился — он. На четвертом курсе (я был на третьем) Старосельский ведет диамат. Мне предстоит слушать его лекции, быть у него студентом. Но когда мы встречались в коридорах, то делали вид, что не знаем друг друга совершенно. И когда я на четвертом курсе стал ходить на его лекции, то нельзя было заподозрить, что мы когда-то встречались. Естественно, я занимался очень тщательно, чтобы не давать ему повода ставить плохие отметки, и даже был очень удовлетворен, когда в конце года, подводя итоги работы группы, он сказал со свойственной ему выспренностью: «Как образец овладения методологией марксистско-ленинского мировоззрения могу поставить студента Кондрашина». Этим он подчеркнул, что, якобы, прошлое забыл. Но это еще не все. В 1939 году я приехал в Москву из Ленинграда уже как дирижер на летние концерты. Они тогда рекламировались очень широко, и вся Москва была

заклеена афишами с моей фамилией, напечатанной очень крупными буквами. Я жил тогда в гостинице, поскольку оказался не москвичом, а ленинградцем. Как-то пошел на почтамт и там встретил Старосельского. Он ко мне бросился с распростертыми объятиями: «Кирочка! Как я рад! Мы вот с женой видели твою афишу, обязательно придем». Я подумал: «Что же, ты, сукин сын, обо мне говорил тогда: „Он просил ему дать рекомендацию в консерваторию, а мы можем его рекомендовать как выродка мелкобуржуазной идеологии“». Ну я ему, конечно, ничего не сказал, но это было моей моральной победой.

Н. С. Жиляев. Детство в Большом театре. Театр Мейерхольда

В. Р. Может быть, пора вспомнить Жиляева. Был ли он тогда главной музыкальной фигурой в Вашей жизни?

К. К. Да, в то время, когда я задумывал уйти из педтехникума, я довольно успешно начал заниматься фортепиано в музыкальном техникуме. Меня уже интересовало именно дирижирование. Кто-то из товарищей моей матери по работе порекомендовал обратиться к Николаю Сергеевичу Жиляеву. У Жиляева я прозанимался два года или полтора (это все было до консерватории). Как вы знаете, я это все описал в своей книжке и здесь кратко повторю то, что там писать нельзя было… Да, сам Жиляев был все время в опале. Он был ярым противником РАПМа. Шел 1931 год. Ликвидировали эти пролетарские ассоциации в 1932 году, а в 1931-м они еще были в полной силе и расцвете. Молодые, горячие деятели музыки тогда не признавали никаких классиков, кроме Бетховена. Чайковский считался упаднического композитором. Советская музыка существовала только в лице Давиденко и всех рапмовцев, писавших массовые песни. Николай Сергеевич Жиляев был высочайшим профессионалом, в течение многих лет преподавал композицию в консерватории. Его вынудили уйти, потому что он предъявлял очень крутые требования. Помимо того, что он был другом и соучеником таких величин, как Скрябин и Рахманинов, к нему присылали на отзыв все свои произведения Мясковский, Шостакович и Прокофьев из-за границы. Это фигура мирового масштаба. Когда я пришел к нему мальчишкой пятнадцати лет с просьбой, чтобы он меня научил всем предметам, которые мне будут нужны для поступления в консерваторию на дирижерский факультет, он, проверив мои знания, сказал:

— Ты гармонии не знаешь (я прошел уже два курса гармонии в музыкальном техникуме). Мы с тобой будем гармонией заниматься, а по дороге будем обо всех других вещах говорить.

И вот так начались мои с ним занятия. Я к нему приходил три раза в неделю. После моих занятий к нему приходили другие ученики — бывшие и те, кто хотел с ним о чем-то посоветоваться. У него мы засиживались до двух, до трех часов ночи. И между уроками я к нему тоже иногда ходил.

Выдержав экзамены, я пришел к нему и сказал:

— Вот, Николай Сергеевич, я теперь студент консерватории и вам очень благодарен.

— Ну, теперь уж мы с тобой заниматься не сможем, — ответил он.

— Почему?

— У тебя будут другие педагоги в консерватории, я в консерватории не преподаю, это не этично. А хочешь приходить ко мне просто так — приходи.

И какое-то время я к нему вот так и приходил, пока Жиляев существовал как таковой. Это было примерно года до 1936–1937. Все время своего учения в консерватории каждый вечер я проводил у Жиляева. Николай Сергеевич был убежденным сторонником советской власти. Он был белым офицером, когда началась революция, перешел на сторону красных, воевал под началом Тухачевского, который одновременно учился у него по музыкальной теории. Тухачевский когда-то учился на скрипке, и Жиляев учил его музыкально-теоретическим предметам. Видимо, под влиянием Тухачевского Жиляев перешел на сторону Красной Армии, и у него даже, кажется, были правительственные награды: именное оружие, орден. В общем, Жиляев имел заслуги перед революцией, очень активно сражался против Колчака. Когда начались процессы, мы все его умоляли: «Николай Сергеевич, снимите портрет Тухачевского». У него все стены были заставлены нотами, книгами и чем угодно, и единственный, в большой раме, портрет Тухачевского в маршальской форме того времени, с такими большими красными звездами. Мы ему все время говорили: «Николай Сергеевич, ну вы же понимаете…» — «Я этому не верю, я знаю этого человека, а снять портрет — значит, совершить предательство».

Кончилось тем, что на него донесли, его арестовали и отправили неизвестно куда. Последние сведения были о том, что в первые годы войны где-то в Средней Азии то ли в лагере, то ли на поселении он работал бухгалтером. Мало того, что этот замечательный музыкант знал пять или шесть иностранных языков и был членом Географического общества (куда принимались по особому отбору), он, оказывается, знал еще и бухгалтерию. Он был одиноким человеком, умер он в бедности и несчастье. Погиб в заключении то ли в лагере, то ли в ссылке. Его приговорили к какому-то суровому сроку, а к какому, никто не мог даже узнать. И только иногда, бродя по букинистическим магазинам, я вдруг встречал партитурку с его характерной подписью на первой странице. Все было разорвано, разграблено. Богатейшая библиотека — литературная и нотная, все, что можно было вместить в маленькую комнату, — все это погибло.

Так вот, Жиляев сформировал меня как мыслящую фигуру.

Помню, однажды я с гордостью принес ему какие-то свои

детские, сочиненные для стенгазеты, статьи о том, как плох тот или другой композитор по сравнению с настоящей советской пролетарской, бодрой музыкой. Он взял и сказал, что потом мы с тобой на эту тему поговорим, и когда я уже уходил от него, он вдруг посмотрел на меня:

— Ты помнишь, что ты мне принес?

— Помню.

— Так вот, имей в виду, я тебе все эти два года ставил клизму — у тебя был засорен желудок. Теперь ты можешь самостоятельно мыслить, и многое из того, что я тебе говорил, — это преувеличение. (Он поносил Римского-Корсакова, которым я тогда вовсю увлекался. Он считал, что у Римского-Корсакова только первые три оперы — настоящая музыка, дальше — это упадок таланта; терпеть не мог Глазунова, что привил и мне, — до сих пор не люблю. Он ниспровергал всех богов. А потом, под конец, начал играть обратно…)

— Николай Сергеевич, вы же говорили…

— Теперь ты можешь и другую точку зрения выслушать.

У него я встречался со многими сейчас живущими и покойными ныне людьми. Книппер там часто бывал, Голубев, профессор консерватории Раков, Витачек, сын скрипичного мастера, племянник Гнесина. Вот с ним мы больше всего общались тогда, особенно в тот период, когда я не учился в техникуме. Он сам немного занимался композицией и был для меня маленьким Жиляевым, он учился у Жиляева много лет и, когда мы с ним играли в четыре руки, пересказывал мне, что по этому поводу сказал Жиляев.

В. Р. А что же Большой театр в пору Вашего музыкального прозрения?

К. К. Так как мои родители работали в Большом театре, то, естественно, я часто туда ходил, но первые впечатления о Большом театре были совсем не музыкальные. Вот, я помню, меня посадили в артистическую ложу. Мама играла спектакль «Петрушка». В ложе сидели артисты; помню, там был тенор Никандр Сергеевич Ханаев, недавно скончавшийся, а тогда уже премьер Большого театра. Помню, какое потрясающее впечатление произвел на меня «Петрушка», особенно в конце, когда тень Петрушки появляется над балаганом и показывает нос фокуснику. Надо сказать, что эти детские потрясения охватывают меня всегда, когда в «Петрушке» я дохожу до этого места. И вот в ложе я рыдал навзрыд, все меня успокаивали и Никандр Сергеевич:

— Ну, мальчик, ты же видел, что он живой.

— Нет, я знаю, что это только тень его была. Я знаю, что его

убил Араб.

На том спектакле я испытал очень сильное нервное потрясение…

Потом я начал узнавать Большой театр с другой стороны. В то время не так строго было с пропусками, и иногда родители брали меня с собой, сажали или ставили, где было место, чаще всего — около барабана. Я отлично помню, как Голованов дирижировал «Царскую невесту», и один спектакль, когда пела Степанова, оркестр громыхал вовсю. И другой спектакль, когда пела Нежданова, — уже на закате своей карьеры, диапазон у нее сузился… — какое пианиссимо требовал Голованов и как он его получал моментально. Может быть, тогда я впервые начал задумываться над тем, почему оркестр может звучать по-разному. Причем, было очень любопытно смотреть на оркестровую кухню дирижера именно отсюда, снизу.

Однако мало сказать только о музыке, ведь я был пионером при Большом театре. Однажды там была устроена кампания по вовлечению в пионерский отряд детей работников театра. Меня выбрали в эту комиссию и дали пропуск неограниченного срока действия за кулисы с тем, чтобы я ходил и уговаривал артистов отдавать своих детей в пионеры Большого театра. Я пропадал в Большом театре целыми днями. Двух или трех я завербовал, и тут эта кампания прекратилась, а я продолжал ходить, поскольку у меня был пропуск. Я болтался за кулисами, ходил по всем артистическим уборным, вообще примелькался там. Кое-кто из певцов и других артистов знал, что я сын музыкантов оркестра, кое-кто и не знал. В оркестре меня все знали. Но я понюхал запах кулис театра, и до сих пор он означает для меня нечто замечательное. И, конечно, театр дал мне первые впечатления, тогда неосознанные, но потом они помогли мне как-то осознать сущность искусства; именно глубины театра, кулисы здесь важны. Я имею в виду не интриги, конечно, а ту сторону сцены, декораций, которые не видны публике. Помню посещение «Аиды», когда дирижировал Сук. А знал его я задолго до этого спектакля. Меня к нему мама однажды свела. Как раз тогда, когда я еще не поступил в консерваторию, она захотела меня познакомить с ним и выслушать его мнение обо мне. Мы пришли, я ему что-то сыграл. Старик жил напротив, рядом с бывшим филиалом Большого театра (теперь театр оперетты). Помню, у него был попугай. Сук, проживший всю жизнь в России, по-русски так и не научился говорить. Это не мешало ему быть довольно остроумным и языкастым и выражать это по-русски. Например, директор театра, уговаривая принять на вагнеровский репертуар

некоего тенора Викторова, который не мог вообще спеть чисто двух нот, но обладал грандиознейшим голосом, говорил Суку на художественном совете:

— Вячеслав Иванович, вы же поймите, это единственный у нас в стране героический тенор.

На что Сук отвечал с акцентом:

— Ну если вам так нужен героический тенор, так вы ищите к нему и героического дирижера.

Но Викторова все-таки взяли. И когда на репетиции Сук показывал вступление, а тот не вступал, он говорил довольно громко: «Больван». Это был очаровательный старик, разбитый параличом. Когда я бегал по Большому театру пионером, он был уже в довольно древнем возрасте, — больше семидесяти, но дирижировал превосходно. Его выводили, потому что он с трудом ходил, и он работал сидя, но в моменты кульминаций, он, опираясь о кресло, приподнимался и дирижировал полустоя. Я должен сказать, каких значений у него достигали кульминации. Это был человек непререкаемого авторитета. Впоследствии я познакомился с партитурными его пометками и понял, что такое настоящий мыслящий дирижер. Сук обладал какой-то магией звучания. Профессиональный уровень оркестра Большого театра был такой, что говорить о нюансах, если они написаны, не надо было — это подразумевалось само собой. Мощная и мягкая медь Сука у меня до сих пор звучит в ушах. Как раз в том спектакле «Аида», который я несмышлёнышем, лет примерно в одиннадцать или двенадцать посетил. Помню также его выступление, когда он дирижировал оркестром Большого театра в Большом зале консерватории Пятой и Шестой симфониями Чайковского. Шла, естественно, длительная подготовка. И там он дирижировал сидя, и, когда он вставал в моменты кульминаций, действительно, тогда можно было бояться, что обрушатся стены, хотя вместе с тем и благородство звучания, и пианиссимо были у него необыкновенные.

Да, благодаря посещению кулис Большого театра, я стал завзятым театралом. Еще когда я учился в техникуме, меня Женя Долматовский повел в театр Мейерхольда, где у него были знакомые, и я стал ходить на все спектакли этого театра. Это фактически первый театр, который я узнал, что довольно оригинально, так как Мейерхольд являлся отрицателем всякого другого театра. В спектаклях Мейерхольда, которые я помногу раз посещал, играли молодые артисты, такие как Царев, Гарин, Ильинский. Я помню их молодыми — Мейерхольд был уже в расцвете. Он ставил «Лес», «Горе уму» (как он называл «Ревизора»), «Последний решительный» Вишневского, целый ряд

интереснейших спектаклей. После, заразившись от Мейерхольда театром, я стал ходить во МХАТ. Денег на билеты не было. Но тогда была чудесная традиция — по студенческим билетам давали посидеть на ступеньках амфитеатра второго яруса, самого верхнего. Эти ступеньки не забудешь, потому что там была железная полоса, которая врезалась к концу спектакля очень сильно, но ты все равно сидел зачарованный, боясь подняться.

Очень хорошо помню МХАТ-второй. Этот театр не уступал, а может быть, и превосходил МХАТ-первый по артистическим силам. Это Берсеньев, это Гиацинтова, это Бирман, и, конечно, Михаил Чехов, которого я впервые увидел, наверное, в спектакле «Потоп», хотя мне тогда было очень мало лет и пьесы-то в общем-то я не знал. Но Михаил Чехов произвел на меня необыкновенно сильное впечатление, и когда позднее, во время войны, я посмотрел какой-то фильм с его участием (плохой фильм), где он играл плохо, — мне это представлялось ниспровержением моего бога. А как он играл Хлестакова и Городничего одновременно! Во всем этом мне, конечно, необычайно повезло в отрочестве.

Очень часто я ходил в Камерный театр. Я видел многих замечательных людей. Тот же Мейерхольд присутствовал на каждом спектакле. Я с ним не был знаком тогда, но уже привык видеть его верблюжий, благородный, с закинутой головой профиль, когда на аплодисменты он решительным шагом поднимался на сцену… До сих пор его фигура стоит перед глазами. Я помню его высказывания, его выступления. Он же был коммунистом с 1918 года — идейнейший, преданный советской власти человек. Его трагическая судьба, конечно, особенно горька и несправедлива. Его взяли в 1939 году и неизвестно, что с ним стало. Последние сведения о нем были, когда он сидел в камере. У какого-то поэта есть стихотворение «Где твоя могила, Всеволод Мейерхольд?».

В. Р. Но Вы ведь были и более близко знакомы с Мейерхольдом? Я об этом слышал из какого-то другого источника, а не от Вас…

К. К. Как я встретился с Мейерхольдом? Я могу сказать, что у меня с ним состоялось знакомство опять-таки в Ленинграде. Там шла в 1934 году в его постановке опера «Пиковая дама». Это была дирижерская работа еще Самосуда. Вероятно, как и большинство драматических режиссеров, Мейерхольд захотел приблизить Чайковского к Пушкину. Этот спектакль, необыкновенно интересный по своему решению, был весьма далек от Чайковского. Убрали Елецкого, не существующего у Пушкина; там, скажем, не было начальной сцены в Летнем саду. Целый ряд фрагментов истолкован, переосмыслен иначе. Но спектакль по

форме — совершенно блестящий и в совершенно блестящем составе актеров. Особенно всех восхищал Герман — Ковальский, такой драматический тенор, который действительно играл потрясающе. Когда же этот самый Ковальский пел где-нибудь в «Тихом Доне» и становилось очевидным, какой он тупой и бездарный артист, я начинал понимать, каким великим режиссером был Мейерхольд. Он сумел этого Ковальского начинить таким количеством сценических задач, как они называются, физическими действиями, что он не мог плохо играть. Хотя и чувствовалось, что Мейерхольд его просто дрессировал. Правда, он говорил, что если ему дадут достаточно времени и условий, то он и обезьяну сумеет надрессировать, чтобы она играла на сцене.

Мейерхольд иногда приезжал в театр, в Ленинград, после того как Самосуда уже перевели в Москву, а Хайкина назначили в Малый театр. Меня пригласили, и я стал дирижером Малого оперного театра. Тогда Смолич — известный оперный режиссер — приехал как-то в Ленинград ставить какой-то спектакль (по-моему, «Евгений Онегин»). Они с Хайкиным и повели меня к Мейерхольду в гостиницу знакомить. У них был какой-то разговор, я сидел ниже травы, тише воды. Мейерхольд на меня произвел грандиозное впечатление необыкновенной импульсивностью. Это был взрывчатый человек необыкновенной, неуемной энергии. Он не мог спокойно жить ни одной минуты, не мысля о чем-то, не решая чего-то, не думая, не реализуя что-то. Они со Смоличем обсуждали какой-то вариант дальнейшей совместной работы или работы в каком-то другом театре, и Мейерхольд сразу разворачивал такие планы, которые реализовать в наших условиях невозможно. У него работала мысль совершенно титанически, и когда меня с ним познакомили, он сказал: «Очень приятно». Хотя я не вступал в разговор никак, прощаясь, он сказал: «Я о вас, молодой человек, слыхал, желаю вам всего хорошего, уж очень от вас хорошо пахнет». Мне было тогда 23 года.

Последнее, что мне рассказывали о Мейерхольде. Ручаться за это не могу, но говорил человек, достаточно осведомленный. Всеволода Эмильевича Мейерхольда арестовали в 1939 году. Еще до того, в 37-м, его театр разогнали. И тогда Станиславский взял его главным режиссером в оперный театр своего имени, в тот самый, где в свое время работал Хайкин, и я из оркестра наблюдал всю работу театра. Мейерхольд осуществил там постановку «Риголетто», я отлично помню этот очень интересный спектакль. Реализовал Мейерхольд его уже после смерти Станиславского. Но, конечно, величие Станиславского состоит

прежде всего в том, что он, несмотря на довольно большие расхождения с Мейерхольдом во взглядах на сценическое искусство, считал его великим художником-режиссером и в трудную минуту помог ему, просто пригласив в свой театр. Тогда, в 1939 году, готовился физкультурный парад, и Мейерхольда пригласили главным режиссером этого действа. Он разработал проект и придумал трюк, который потом стал стандартным. Но для 39 года это была новинка. Он каждому из участников парада дал по воздушному шарику и потом, когда они поравнялись с трибунами, то по команде должны были выпустить эти шарики в воздух. До этого такого эффекта не наблюдалось.

Мейерхольд провел много репетиций, а перед самым парадом его арестовали. И вот мне рассказывали люди, которые сидели с ним вместе в какой-то камере на Лубянке: наступило Первое мая, эта камера где-то высоко, и сквозь окно было видно только немножко неба, все остальное было закрыто. Это было в весеннее время, окно приоткрыто, слышен шум, первомайский гул, трансляция радио, ревущего на площади Дзержинского, и когда Мейерхольд вдруг увидел шарики, которые поднялись в небо и в репродукторе послышались аплодисменты, Мейерхольд закричал: «Ура, наша взяла!» Это говорит о том, что он до конца жизни своей остался коммунистом идейным и считал все случившееся с ним трагической ошибкой. Это для того, чтобы кончить тезис о Мейерхольде.

Молодой музыкант в театральной Москве

В. Р. Вы бывали, очевидно, и в других театрах?

К. К. Москва 30-х годов — это расцвет разных театров. Скажем, студия Завадского помещалась тогда в подвальчике на Сретенке в Малом Головановском переулке. Довольно-таки, очень своеобразные спектакли шли в театре Вахтангова. Сам Вахтангов скончался уже давно, но в театре работали интереснейшие актеры, продолжатели его линии: до сих пор здравствующий Захава, недавно скончавшийся Рубен Николаевич Симонов и другие. Это театр, который имел свою физиономию. Кстати, помню там отличного, совершенно первоклассного актера-любовника. Пожалуй, лучшего актера и красавца не помню. Это брат Нины Львовны Дорлиак. Он очень рано скончался, как-то нелепо, трагично, буквально в два-три дня. Но я его помню в спектакле «Утраченные иллюзии» по Бальзаку. Это был такой Растиньяк! Невероятной красоты и мастерства. Помню старую «Турандот» со Щукиным и Симоновым…

В. Р. Вы, наверное, уже тогда начали оформлять свои впечатления, сравнивать…

К. К. Я начал ходить по театрам и мне была интересна разница между ними. Они все были замечательно разными. И как горько было быть свидетелем того, как эти театры начали разгонять и уничтожать. Все это было на моей памяти и началось со МХАТа-второго в 1936 году. Появилась статья, противопоставляющая МХАТ первый второму. По-моему, тогда было четыре МХАТа. Студия Завадского считалась четвертым МХАТом, третьим была студия, не помню чья (какое-то крупное имя), но потом во что-то это вылилось. Эта студия помещалась там, где сейчас коктейль-холл. Тогда этого здания напротив телеграфа не было, только перед войной был построен коктейль-холл. Тверская была узкой, во дворе стояло маленькое театральное помещение. Как сейчас помню, туда входило человек двести, не больше, а на сцену в десять метров можно было пройти только через зрительный зал, и артисты в третьем действии шествовали через всю аудиторию в пальто и калошах. И вот появилась разгромная статья (Михаил Чехов к тому времени уже эмигрировал), мол, все это профанация традиций Станиславского, традиций МХАТа, что МХАТ может быть только один, одного направления.

И МХАТ-2 закрыли. Все актеры были направлены по разным

местам. Станиславский взял к себе очень многих, в том числе Берсеньева, Готовцева; многих других распределили в другие театры — Бирман, Гиацинтову… Помещение МХАТа-2 передали Детскому театру. Когда-то он назывался театром Солодовникова, и я там бывал. Помню выездные спектакли Большого театра, помню «Евгения Онегина». Всюду были театры, разные театры. После МХАТа-второго начался разгром. Театр Завадского сослали в Ростов. Перед ним была поставлена дилемма: «Или мы закрываем театр, или вы переезжаете в Ростов». В Ростове выстроили новое здание — конюшню, во время войны оно сгорело (до сих пор еще не реставрировали). Завадский переехал в Ростов. Вся труппа поехала с ним. Марецкая в течение пяти лет, почти до самой войны, была там. Насколько я знаю, в Ростове театр встретили очень хорошо, но ему пришлось перестраивать даже все свои творческие принципы, потому что предлагалась гигантомания… — зал на три тысячи мест с колоссальной сценой, но плохой акустикой.

Театр Таирова тоже закрыли. Там поставили пьесу Демьяна Бедного «Богатыри». Закрыли, несмотря на то, что ранее там была поставлена «Оптимистическая трагедия» Вишневского. Знаменитая премьера. Вишневский ведь писал специально для Таирова. Это было событием. Коонен великолепно играла роль Комиссара. А пьеса Бедного написана в псевдорусском плане, и она подверглась сокрушительному разгрому. Сам Бедный к тому времени впал в немилость. Театр закрыли за «фальсификацию» — имелись в виду обе пьесы. Штамп одинаков: все должно быть реалистично. А Таиров был модернист, причем — новатор-модернист. Он поставил очень много музыкальных спектаклей. «Жирофле-Жирофля», например, шли просто оперетты — «Мадемуазель Нитуш». У него был хороший оркестр, натренированная труппа. Одни и те же актеры играли и оперетту и серьезные спектакли. Вот у меня в оркестре есть скрипачка, а ее мать, Инберг — премьерша этого театра. Сейчас она старушка. Конечно, я хорошо помню ее красоткой, как она отлично танцевала и пела мадемуазель Нитуш.

Вся театральная Москва стала равняться по двум театрам: по Малому и МХАТу. Театр Вахтангова быстренько тоже как-то пристроился, он все время был вторым после МХАТа «придворным» театром. Туда любил ходить Сталин. Спектакли острые, немножко левацкие, они сняли, а такие сильные актеры, как Охлопков, ушли в другие театры. Он стал художественным руководителем и правоверным режиссером. И только потом уже, когда началась реабилитация Мейерхольда, начал ставить спектакли в мейерхольдовском плане и восстанавливать те

спектакли, которые ставил при Мейерхольде (он тогда уже был режиссером), например, «Аристократы».

Новация в спектакле в том, что сцена посреди зала. Эти купоны стригутся до сих пор. Таиров имел свою физиономию, немножко более рафинированную. Завадский уже тогда был блестящим и актером и режиссером. Кстати, Завадский играл Калафа в театре Вахтангова — он одновременно был там актером и имел свою студию. И вот началось гонение, а вскоре вслед за этим последовала статья о балетах Шостаковича и «Леди Макбет…»

В. Р. И как Вы к этому отнеслись?

К. К. Это тридцать шестой год. Я в это время уже заканчивал консерваторию. Воспринимал это, может быть, не очень осознанно, но ощущение у меня было, что это какое-то недоразумение, которое завтра будет поправлено…

В. Р. Были ли Вы тогда знакомы с Дмитрием Дмитриевичем? Может быть, через другую сторону вашего отношения к театру… Вы ведь, кажется, дирижировать начали именно в театре?

К. К. К Шостаковичу я тогда не имел еще никакого отношения. Но во время выхода этих мерзких статей, то есть с 1936 года (поступил я в консерваторию в 1931-м) я начал работать дирижером-ассистентом в театре Немировича-Данченко. Дирижировать я начал с 1931 года в Детском театре, в помещении которого сейчас находится Московский Театр юного зрителя в переулке Садовских. Взял меня туда дирижером-ассистентом Иосиф Наумович Ковнер, который был «присяжным» композитором и дирижером (он как раз являлся мужем той самой Инберг). Я там дирижировал в музыкальных спектаклях, где были довольно развитые музыкальные моменты. Музыка у него была, конечно, эклектична, но мастерски сделана, хорошо оркестрована на маленький оркестр из тринадцати человек. Здесь у меня была хорошая практика: когда кто-то заболевал и не приходил, я быстренько подписывал его фразы другому инструменту. В общем, там я с удовольствием работал до 1934 года. Учась в консерватории в классе Хайкина, я все время посещал спектакли театра Станиславского, — он тоже разрешал нам, студентам-дирижерам, сидеть в оркестре, и мы по партитуре чинно следили за спектаклем, так что и с этим театром я был хорошо знаком. Сам Станиславский в театр не ходил. Он находился у себя дома и репетировал там. Все, что написано у Булгакова в «Театральном романе», до последней точки и запятой — правда. Может быть, слишком зло высмеяно, но это действительно так: и его боязнь простуды, и семейная атмосфера дома, и кот, и пролетка — все это абсолютно точно. В том же помещении, где и сейчас

помещается театр имени народных артистов Станиславского и Немировича-Данченко, работал и другой театр. Станиславский примерно в 1923 или 1922 году увлекся оперой и создал оперную студию, в спектаклях которой принимал участие Собинов, потом, позже, там пел молодой Лемешев. Музыкальным и художественным руководителем был приглашен Вячеслав Иванович Сук. Первая постановка — «Евгений Онегин» — исполнялась в зале с четырьмя колоннами. Они вписывались в интерьер сцены. Так как существовал Аристарх Платонович (имеется в виду Немирович-Данченко), то тот немедленно захотел организовать свою студию. Надо сказать, что это соперничество между ними описано необыкновенно тонко и точно, Владимир Иванович Немирович-Данченко — тоже выдающийся режиссер, но он, конечно, не Станиславский. Он был лучшим организатором; так и повелось во МХАТе — творческой стороной больше занимался Станиславский, а организационной — Немирович-Данченко. Но уже в начале этого столетия они поссорились и друг с другом не разговаривали, что и описано у Булгакова; что делал один — тотчас же должен был делать второй в пику первому. Владимир Иванович очень много ездил за границу. Там написано «в Калькутту», но он находился в Европе — в основном проводил время в Ницце. Очень много играл в карты, в рулетку, был большой любитель женского пола. И, действительно, надо сказать, человеком он был каким-то необычайным (обаянием это не назовешь). Его холеность, барские манеры, аристократизм, рафинированная внешность — все это было необыкновенно. Он организовал свою музыкальную студию. Станиславский ставил оперы, а Немирович-Данченко — оперетки. Первый спектакль «Дочь мадам Анго», потом «Перикола». Постепенно он организовал мнение — они получили напару театр. Но почти все там осталось от варьете. Закулисных помещений почти не было, это все пристроили только потом. Сценка крохотная, только для шоу, и колоссальный зал, такой же, как сейчас. Раньше в зале за столиками сидели купцы и смотрели канканы. Когда нэп стал сворачиваться, варьете передали обоим режиссерам, и они пополам его поделили, организовав каждый свою труппу. Постепенно и Немирович-Данченко стал ставить оперы. Станиславский больше занимался раскрытием композиторского замысла. Тут сказалось влияние Сука. Вообще у Станиславского были очень хорошие дирижеры: Жуков и Хайкин. Но, конечно, то, что он не музыкант, сказывалось, и очень часто его режиссерские находки в опере по сравнению с гениальными находками в драме оказывались очень примитивными. Ну, скажем, в «Кармен». В дуэте Микаэлы и Хозе в тексте говорится,

что мы, мол, с матушкой ходили в церковь и там говорили о вас, — в оркестре идет имитация хорала. Станиславский решил это сделать более народно, и там были слова: «Матушка прислала вам продукты…» Микаэла пела что-то, перечисляя: колбаса от тети Поли… — что-то в этом роде. А для того чтобы оправдать музыку хорала, сзади шел монах-францисканец и читал молитвы. Это было несколько детское отношение к музыке. Но все-таки он следовал композиторскому замыслу. Ведь были и блестящие спектакли. К заслуге Станиславского надо отнести то, что он впервые в оригинале поставил «Бориса Годунова». Причем в первой редакции, а не в окончательной. Это было великолепно поставлено, а дирижировал оперой Жуков. Очень хороший спектакль «Пиковая дама». Отличнейший спектакль «Севильский цирюльник», до сих пор идущий, но, конечно же, разболтавшийся. Но это был полный пересмотр всех традиций исполнения «Севильского цирюльника», того, как он идет во всем мире. Станиславский ввел новый, очень хороший текст (написал Антокольский), использовал вращающийся круг, подобрал совершенно великолепный актерский состав. Этим спектаклем дирижировал, по-моему, Хайкин. Это последняя его работа в театре в 1939 году.

Как я говорил, Немирович-Данченко тоже стал ставить оперы, но пошел по другому пути. В общем, надо сказать, по тому — традиционному, по которому все драматические режиссеры идут сейчас, стараясь приблизить оперу к литературному первоисточнику. Он, кажется, даже раньше поставил «Кармен». Он взял новеллу Мериме «Карменсита и солдат», изъяв оттуда Микаэлу и передав ее роль матери, которая является в грезах Хозе. Хор он подал по принципу античной трагедии. Он сидел и комментировал, соответственно, не принимая участия в действии. Он поставил также «Травиату». Я уже лично при этом присутствовал.

К тому времени, в 1934 году, главным дирижером стал Столяров. Он обратился к Хайкину с просьбой: ему нужен молодой ассистент — кого он может порекомендовать? Хайкин меня бы взял с удовольствием и в свой театр (то есть к Станиславскому), но не было места, а в этом театре — было, и меня взяли дирижером-ассистентом. Помню, что конкурс держали два или три человека. Причем конкурс состоял в том, что на оркестре надо было проаккомпанировать несколько арий кому-то из пробующихся в театр певцов. Главным режиссером считался тогда Мордвинов, а Немирович-Данченко был художественным руководителем. В театре он появлялся редко. В общем, на этой пробе я дирижировал арию Галицкого. Помню, у певца не

получилось первое accelerando, и я сказал: «Давайте еще раз». Мордвинов пришел от этого почему-то в восторг, и я был принят. Но так как вакансии дирижера-ассистента как таковой не было, меня зачислили в оркестр ударником. А опыт у меня уже был — в студенческом оркестре консерватории, как и все дирижеры-студенты, я играл на ударных инструментах, И тут я сразу же принялся хозяйничать в основном на тарелках. Тогда шла опера «Леди Макбет» Шостаковича. Значит, музыки Шостаковича я коснулся именно в 1934 году. Дирижировать в театре я начал через несколько месяцев — осенью. Первый спектакль — «Корневильские колокола», который переделал Мосолов: он вставил ряд номеров, не подходящих совершенно по стилю к музыке Планкетта. А вся музыка была оркестрована в эдаком равелевском, но примитивном, не очень профессиональном стиле. Этот спектакль вел Столяров, а я его дублировал. Так и проходила моя ударно-дирижерская деятельность…

В. Р. Не вспомните ли Вы еще некоторые подробности этого периода? Ведь Вы тогда были ударником в оркестре консерватории. Значит, не избегли воздействия Голованова.

К. К. Действительно, и это, к счастью, забавные воспоминания. Когда мы, студенты-дирижеры, играли на ударных, оркестр консерватории был лучшим в Москве. Теперешние премьеры и профессура, — все тогда сидели там, в этом оркестре. Было два оркестра: старший и младший. Старшим руководил Голованов. Он не гнушался такой работой. В этот оркестр мы всегда приходили с трепетом. Я там играл на большом барабане. Голованов ставил уж не помню что, но в числе прочих «Сечу при Керженце». Он вел репетиции до трех часов, а у меня — дневной спектакль в ТЮЗе, где я дирижировал. Значит, мне нужно было уйти, репетиция в тот день была до часу, а у меня в двенадцать утренний спектакль. Короче говоря, я попросил своего приятеля, тоже дирижера, стукнуть за меня «там». Потом, как мне передал Юрий Муромцев, — хороший мой приятель, впоследствии директор Большого театра и ректор института Гнесиных, человек с большим чувством юмора, — Голованов, когда дело дошло до какого-то места, где большой барабан, сказал: «Опять новая физиономия! Что, черт возьми, в конце концов, тут делается, — где этот, молодой?» В ответ — молчание, потом кто-то робко ляпнул: «Ушел». — «Куда ушел?» Тут, рассказывал Муромцев, кто-то положил козырного туза: «Он дирижировать пошел». — «Куда дирижировать?!» — «В Детский театр». — «Развели тут цыганскую оперу…» Тогда впервые Голованов на меня глаз положил. На концерте же, когда я играл «Сечу», то перед главным кульминационным ударом я разбегался

примерно от органа и долбил так, что чуть не пробивал барабан насквозь, и это Голованову очень нравилось. А «Сечу» он решил теперь сыграть на бис. И вот, когда подошло место, я решил, что на этот раз я еще сильнее ударю. Сделал разбег и… Но в этот момент моя колотушка зацепилась за пульт, и удар я пропустил. Я тут же спрятался за этот пульт и почувствовал, что там пульт совершенно просверлен насквозь его негодованием. Обернулся тромбонист, говорит мне: «Гаммки дуть надо, а то глядишь — ан колотушка-то и выпадает…» Потом я от Голованова долго прятался.

Еще одно интересное воспоминание того периода, но опять-таки связанное с моей игрой на ударных инструментах и с «Леди Макбет». Дело в том, что оркестр театра Немировича был не такой уж большой по количеству, но «Леди Макбет» требует большого тройного состава с альт-флейтой и многими ударными. Для этого спектакля всегда набирали музыкантов. Спектакль, надо сказать, поставлен Немировичем блестяще. Уж здесь-то не надо было приближать классику к первоисточнику. Он очень многое посоветовал Шостаковичу. Кстати, это его совет — «Леди Макбет Мценского уезда» переименовать в «Катерину Измайлову». Мне, например, это понятно. У Шостаковича образ Катерины преподнесен с положительных позиций, а у Лескова — само название уже носит иронический характер. Надо сказать, что спектакль был необыкновенно интересен. Там молодой Канделаки пел Бориса Тимофеевича, а Катерину великолепная Прейс — последний роман Владимира Ивановича Немировича-Данченко, которому к тому времени было уже под восемьдесят.

Но вернемся к моей деятельности ударника. Я одновременно дирижировал спектаклями, а там, где нужно было, играл на ударных. А так как ударников для «Катерины Измайловой» нужно было много (а часто попадали или не знающие оперу, или те, кто запил), то Столяров всегда просил меня брать опеку над ударными. Я всегда разъяснял музыкантам, кому когда нужно стучать. В третьей картине, ныне переработанной, Шостакович изображал момент сцены, когда Сергей овладел Катериной, и в музыке в достаточной степени натуралистично это изображено. Там последние 24 такта — кульминация: весь оркестр играет, и все время там-там наяривает тремоло, все 24 такта. И я говорил тем, кто приходил играть на тарелках: «Не считай паузы — я тебе отмахну, когда нужно будет». Потому что приходилось играть в там-там так, что ничего нельзя было услышать. Вот появился совсем неопытный. Я ему говорю: «Ты смотри на меня». Но в этот вечер я раздул там-там до такой степени, что из барьера высовывались физиономии смотреть, что там происходит. А когда

наступил момент срыва, а там моментально все срывается, наступает долгая пауза, и Катерина поет без оркестра «Зачем ты это сделал» (ныне этого уже нет). Так вот, когда подошел момент срыва, я колотушкой отмахнул этому тарелочнику, зажал там-там, но задел колотушкой по глокеншпилю, который стоял передо мной на стуле, и он упал. У глокеншпиля пластинки не прикреплены, они лежат на струнах, и в тишине было впечатление, что кто-то разбил стекло. Глокеншпиль упал мне на ногу, а я чувствую, что в зале начинают приподниматься и смотреть, что там в оркестре. Столяров уничтожил меня взглядом. Я только пошевельнул пальцем — так они еще «блим-блим» дополнительно опадают, эти глоки. После этого случая я три дня прятался от Столярова, боясь попасться ему на глаза. Вот такие мои успехи были на ударных в области театральной и оперной музыки.

В. Р. Все-таки жаль расставаться с этим замечательным театральным периодом, это же были последние годы перед кромешным мраком… Как Вы и рассказывали. Кстати, нельзя ли из Ваших рассказов сделать вывод, что Немирович и на жизнь смотрел тоже как на театр.

К. К. Да, театров было тогда много. Когда скончался Станиславский, Немирович был старейшим и старейшиной. Надо повторить, что это была фигура необыкновенно интересная. Он и репетировал очень интересно. Я сидел у него на всех репетициях, и когда он оркестровые репетиции проводил, и когда он под рояль репетировал, например, когда «Травиату» ставил. Конечно, это тогда было даже не к «Даме с камелиями» приближено, а неизвестно к чему… Вера Инбер написала другой текст: Жермон изображался каким-то ловеласом, который сам не прочь отбить Травиату у своего сына, хор тоже сидел вроде как в греческой трагедии, и Жермон им пел свою знаменитую арию «…Разве достойны мальчики гладить такие пальчики?.. Зрелость зато внимательна к этим очам блистательным…» и т. д. Но спектакль интересный, потому что Немирович-Данченко все-таки выдающийся постановщик.

Между тем, действительно, тут вы правы, не только в его работе, но и в жизни были какие-то штрихи чисто позёрского характера. Ну, скажем, Мордвинов поставил «Чио-Чио-сан». Неплохо поставил, легко. Обычно так делают для выездного спектакля. Вильямс придумал портативные декорации. Хор там маленький, и все очень мило. Немирович пришел принимать этот спектакль на репетиции. Все посмотрел и сказал:

— Очень хорошо.

Погладил, поутюжил свою бороду снизу и ушел. Но

оказывается, он обронил во время большого заключительного дуэта Пинкертона с Чио-Чио-сан, что очень длинный дуэт. И почему бы во время смены каждого эпизода не подсветить сцену другим светом? Наступает ночь, а там желтый, красный, синий — Немирович так и сказал! И все. Сейчас же было сделано. Сначала он и сам не был уверен, что это нужно. А потом, конечно, поверил…

Очень любопытно было каждое появление Немировича в театре. Конечно, заранее это было известно. Прежде всего мобилизовывался весь свободный состав артистов, чтобы организовать овации и вообще реакцию из зрительного зала, как потом и то и другое Сталину. Владимир Иванович всегда являлся в зал, когда уже тушился свет и выходил дирижер. Вдруг зажигался свет и Немирович выходил, нет — шествовал через весь проход на свое место в шестом ряду.

И сразу же со всех сторон раздавались неуемные аплодисменты. Публика вставала. Мало кто понимал, конечно, кто это такой, но с большим удовольствием публика эту игру принимала. Кроме того, он очень любил поговорить с публикой. Надо заметить, в своей области он говорил интересные и правильные вещи, но часто аудитория не могла это оценить. Я вот, например, помню его нововведение в оперу «Леди Макбет». Там большую роль играют симфонические антракты, а так как публика у нас демократическая и считает, что когда занавес закрывается, можно уже разговаривать и разворачивать бумажки с шоколадом, Немирович придумал то, что и сейчас еще служит: он повесил большие софиты справа и над оркестром. Когда занавес закрывался, то освещались оркестр и дирижер, тем самым показывая зрителям, что действие продолжается. Но находились еще несознательные люди, которые считали, что нужно оперу смотреть, а не слушать. И тогда Владимир Иванович несколько раз на моей памяти перед актом выходил к барьеру, где стоит дирижер, и обращался к публике с просьбой обратить внимание на то, что это — опера, музыкальное произведение, и действие продолжается в музыкальных антрактах. Он просит не разговаривать, слушать и быть внимательными и т. п.

Ходил он необыкновенно элегантным. У него были серые и темно-серые костюмы в крапинку и такая синеватая рубашка в полоску, с воротничком, ослепительно накрахмаленная. В те годы я даже не знаю, кто мог это делать. У него были необыкновенные, какие-то совершенно элегантные шикарнейшие запонки. Гладко, до блеска выбрито лицо. Он носил усы и бороду. Гладкая, холеная кожа. В нем дряхлости не было ни на копейку, хотя он скончался в возрасте 84 лет, в 43 году. Значит, в 1934-м ему было 75. А ведь

еще были романы! Память его была совершенно феноменальная. Мое первое знакомство с ним случилось, когда я еще барабанил в оркестре. Был сигнал, что в театр приезжает Владимир Иванович Немирович и хочет поздороваться с труппой в антракте. В театре был большой длинный коридор, он еще и сейчас сохранился, и все выстроились в этом коридоре. Когда все было готово, появился Владимир Иванович, только что приехавший из-за границы. Он прошел, кланяясь одному, другому, третьему, со своими старыми соратниками здоровался за ручку. Очень пытливо осмотрел и обошел всех и исчез. Прошел еще один антракт, я иду по этому коридору, и мне навстречу идет Владимир Иванович. Что мне оставалось делать?

— Здравствуйте, Владимир Иванович.

— Молодой человек, мы с вами сегодня уже поздоровались. Тут, конечно, есть доля иезуитства, но он запомнил меня, хотя за пультом еще не видел; а может быть и услышал, что появился какой-то такой ассистент, и уже положил глаз… Но не в этом дело, а в том, что элементы тщеславия в нем были очень сильны, и это особенно развилось после смерти Станиславского. Были обронены невзначай фразы о его первородстве. Потом, и очень быстро, его апологеты стали доказывать, что МХАТ создал не Станиславский, а Немирович-Данченко. Кстати, к этим годам (без Станиславского) относятся его очень удачные постановки: такие, как «Три сестры», и целый ряд очень ярких спектаклей в театре и в студии. Нельзя отнять у него должного, но эта мания соперничества, конечно, владела им до самой смерти.

В. Р. И еще один штрих: как Немирович-Данченко общался с музыкантами в случае необходимости соавторства в постановке? Может быть, у Вас был такой опыт общения с ним? Или Вы знали об этом через вашего куратора — Столярова?

К. К. Об этом мне практически нечего сказать, но скажу несколько слов о Столярове. С ним в театре я проработал три года. Был его ассистентом. Столяров — фигура очень противоречивая. Это дирижер-самоучка, не очень даже грамотный, но ярко талантливый, с отличными руками и очень цепкой памятью. Но странные вещи происходили. Когда он репетировал и из оркестра спрашивали, где какая нота, то он совершенно терялся и в лучшем случае говорил: «Я потом вам отвечу». И если кто-то сыграл не ту ноту, то для него это было такое удовольствие, он столько раз на эту тему говорил… Это было забавно. Но у него можно было чему-то научиться. Он хорошо чувствовал сцену. Я имею в виду не то, что он делал какие-то указания и коррективы труппе (у Немировича-Данченко это было невозможно: он, конечно, не потерпел бы рядом с собой

музыканта, который мог бы спектаклю что-то диктовать, что вообще даже жалко — но это удел всех полугениев). А Столяров, он хорошо чувствовал, чего хочет Немирович, и в музыкальной драматургии без всяких слов это ярко преломлял. Паузы чувствовал хорошо, что потом я встретил в высшей степени развитым у Голованова. У Столярова было чему поучиться, хотя он не чужд был некоторой доли музыкального авантюризма и чисто одесского самодовольства.

Консерватория. Иностранные и русские дирижеры и музыканты. Первые встречи с Шостаковичем

В. Р. Дирижированию Вы учились у Хайкина. Вы хотели попасть именно в его класс?

К. К. Бориса Эммануиловича Хайкина я не знал раньше. Но он меня экзаменовал на приеме в консерваторию. Дал мне прочесть по партитуре с листа что-то не очень сложное. Потом я узнал, что попал к нему в класс. Класс у него был очень интересный.

Но, затронув поступление в консерваторию, необходимо сказать еще несколько слов о ее ректоре, которому я обязан. Я уже говорил, что Пшибышевский очень содействовал моему поступлению. К сожалению, он скончался как раз в том году, когда я был на первом курсе. Как сейчас помню его проводы. Они были в Малом зале Консерватории. Все действительно его очень любили. Вышел на сцену петь какую-то похоронную песню Назарий Григорьевич Райский, тот самый, о котором я упоминал. Он уж в то время не выступал. Пел он зычно, с трясущейся бородой, почти полностью уже потеряв голос, и надо же, чтобы в этот момент я стоял в почетном карауле у гроба. И когда вот так запел Райский, я сам чуть не умер. Это было настолько смешно, но нельзя же было смеяться в этот момент… До сих пор припоминаю свои ощущения — как это можно было вынести…

…Но началась серьезная учеба. Хайкин вел класс очень хорошо. Он очень часто переносил занятия в Большой зал Консерватории, так делал и Гаук тоже. Это было время дирижерского расцвета. Сильнейшие дирижеры приезжали в Советский Союз. Мало того, Хайкин, пользуясь своим личным знакомством с некоторыми дирижерами, устраивал их семинары в нашем классе. Так, я помню посещение Коутса. Коутс жил в «Метрополе», там у него было пианино, Хайкин привел к нему свой класс. Он попросил, чтобы я продирижировал Коутсу вторую часть «Шехеразады». Как сейчас помню, Коутс показал мне два приема. Первый — как нужно прекращать звучание оркестра, чтобы наступала пауза, хотя она и не написана. Он так волево показал, остановив руку, что продолжать играть действительно было невозможно. А второй прием он показал вроде кунстштюка. Он попросил играть увертюру «Кармен», начал дирижировать сначала на два, потом на раз, потом через такт, потом через два

такта, потом один взмах на четыре такта. Причем не просто отбивал, а именно дирижировал, вел музыку. Коутс обладал великолепной техникой, хотя сам он особенно глубоким музыкантом не был. Он много лет работал в Мариинском театре, поэтому блестяще говорил по-русски. В то время он уже жил в Англии. В Москве в это время русские дирижеры работали в основном в опере, а симфоническими оркестрами руководили приглашенные иностранцы. До 1937 года именно иностранцы были главными дирижерами. В Ленинграде главным дирижером был Штидри. В Москве радиооркестром руководил Себастьян, а Московской филармонией — Сенкар. Московские дирижеры проводили еще и какие-то циклы лекций, семинаров со студентами-дирижерами консерватории. Помню, как я у Сенкара дирижировал что-то на фортепьянном занятии. Помню также, как Себастьян, получив оркестр, проводил занятия по ми-бемоль-мажорной симфонии Моцарта, которую я знал тогда еще очень приблизительно. Вдруг он ткнул в меня пальцем — идите дирижируйте вторую часть. И я по детской самоуверенности пошел и довольно недурно продирижировал вторую часть, чем обратил на себя внимание Себастьяна…

В это время в консерватории только начала организовываться оперная студия. Помещения она тогда еще не имела, а спектакли шли в БЗК. Причем снималось там несколько рядов партера, чтобы посадить оркестр. Первыми спектаклями были «Свадьба Фигаро» и «Русалка». «Фигаро» ставил Мелик-Пашаев, а «Русалку» — Столяров. У них работали ассистенты. «Свадьбу» вел Костя Иванов, тогда студент третьего курса. Я учился только на первом или на втором, а Иванов старше меня лет на восемь. Для дирижера я был непозволительно молод. Все мои сверстники-однокашники были на девять-десять лет старше меня. Все они окончили консерваторию как пианисты. На «Свадьбе Фигаро» я сидел на самой авансцене и суфлировал. Причем было несколько составов, и каждый состав пел несколько вариантов текста. Я все это довольно быстро выучил, знал — кому что нужно подавать и в конце уже суфлировал без клавира. Так что «Свадьба Фигаро» — это спектакль из моцартовских самый мой любимый. Когда я дирижирую или слушаю «Свадьбу», то передо мной встают мои юношеские годы и мое суфлирование. Ведь суфлер в опере не только подаватель, так сказать, текста, он и ошибки исправляет, он и организатор ансамблей. Эта была хорошая школа.

В. Р. Не расскажете ли Вы еще об общей концертной атмосфере тех годов?..

К. К. Концертная жизнь Москвы была очень богатой. Каждый год приезжал Клемперер и давал цикл симфоний Бетховена.

Затем, после него через какое-то время приезжал Клайбер и тоже давал цикл симфоний Бетховена. На всех этих репетициях мы трепетно сидели. Там же был и Оскар Фрид, первый дирижер, которого пригласил еще Ленин в 1922 году. Он каждый год приезжал в Советский Союз, в конце концов осел здесь и принял советское подданство. Скончался он уже во время войны глубоким стариком.

Таким образом, в исполнении трех крупнейших интерпретаторов мы имели возможность узнать немецкие традиции Бетховена. Клемперер дирижировал всегда без подставки, потому что был гигантского роста. Помню: на нем большие черные очки в роговой оправе. Он как бы нависает над оркестром и буквально гипнотизирует его. Репетировал он очень интересно, в основном отделывая форму произведения. Клайбер репетировал необыкновенно тщательно. Из наших дирижеров он мне напоминает Пазовского. Он не пропускал ни одной мелочи. Его репетиции шли в меру вдохновенно. А репетиции Клемперера были похожи на концерты. Он был настолько темпераментен, что загорался сам и не мог с собой совладать, — дирижировал в полную силу. Клайбер же репетировал как вдумчивый педагог-рассказчик. Тогда по-немецки говорили многие. В некоторых случаях концертмейстер филармонии Берлин переводил замечания на русский язык. Репетиции Клайбера были, к сожалению, намного интереснее его концертов. На концерте он как-то терялся и зажимался.

Оскар Фрид — это третий характер дирижера. Он деспотически требовал подчинения оркестра себе. Фрид обладал совершенно блестящей техникой и часто кричал.

— Труба, палочка, палочка нихт орган, нихт там, палочка смотри!

Он по-русски говорил уже прилично. Но палочкой он показывал все, чего Клайбер добивался большими словесными тирадами или Клемперер своим гипнотическим внушением.

Коутс, приезжавший часто, всегда ставил что-то интересное, советское. Например, я помню его премьеру Второй симфонии Кабалевского. Причем любопытно, что получил он партитуру только по приезде. На второй день он уже репетировал наизусть. Что и говорить, это был человек с феноменальной памятью.

Раз в месяц регулярно давались концерты в Большом театре силами оркестра и дирижеров Большого театра, но приглашались часто и те же иностранные дирижеры — и Коутс, и Сенкар, и Фрид. Оркестр помещался на сцене. Сцена Большого театра крайне невыгодна для оркестра — какая-то смутная акустическая точка. Художник Матрунин сделал специальное концертно-

акустическое сооружение, как было написано в программках. Нечто вроде раковины, но она все равно была очень высока, и оркестр звучал жидко. Тем не менее эти концерты тоже имели существенное значение для концертной жизни Москвы. (Я отлично помню и более ранние события, например, первое выступление Оборина в 1927 году по его возвращении из Варшавы с первой премией конкурса Шопена. Он играл концерт Чайковского с Коутсом. У меня даже партитурка сохранилась, где я записывал, что и когда я слушал и под чьим управлением.)

Итак, напомню, шел 1931 год. Очень интересная творческая жизнь была и на радио. Конечно, никаких записей тогда не существовало. Все шло в живом звучании, и это музыкальное звучание надо было обеспечивать. Поэтому на радио работали две бригады. Об этом Гаук вспоминает. И оба оркестра работали очень интенсивно. Кстати, одним из них руководил Себастьян, другим — Александр Иванович Орлов. С богатейшим опытом, знающий любой репертуар, он был симфоническим и оперным дирижером много лет. Про него даже рассказывали: шел «Орфей» Глюка в Большом зале в концертном исполнении, и за полчаса до спектакля заболел дирижер. Позвонили Орлову. Он сказал: «Сейчас выезжаю». Когда он поднимался на лифте, его уже ждали, чтобы проводить на сцену. Он, снимая свои большие стариковские калоши, спросил: «У вас какой „Орфей“-то сегодня идет? „В аду“ или Глюка?» Ему было все равно. Он все знал. Однако тщательно он не работал. Всегда отпускал оркестр раньше примерно на полчаса. Оркестранты его обожали и за это. Правда, класс музыкантов был таков, что особенно учить их нечему. Но, конечно, детальная работа не проводилась. Себастьян совсем другого плана. Он тогда только начинал свою дирижерскую карьеру. Он по происхождению венгерский еврей, был концертмейстером-пианистом в Германии. Оттуда ему пришлось эмигрировать, и он осел в Советском Союзе довольно надолго; лет пять или шесть он жил в Москве и осуществил на радио целый цикл моцартовских симфоний. Совершенно блестяще в концертном исполнении прозвучала опера «Дон Жуан». Вот тогда мать Геннадия Николаевича Рождественского Наталья Петровна была в расцвете, она пела донну Анну. Пели такие солисты, как Захаров, Георгий Абрамов, — целый ряд великолепнейших певцов. Они работали на радио. Давались в концертном исполнении и одновременно транслировались оперы и концерты. Это проходило и в Большом зале консерватории, и в радиотеатре. Такой маленький театрик, сцена которого подходила для оркестра, а в зале было мест двести. Он помещался в здании Центрального телеграфа. Что сейчас в этом

здании — я не знаю, тогда туда ходила постоянная публика, а великолепнейшие концерты шли прямо в эфир. Припоминаю, Орлов там ставил «Альпийскую симфонию» Рихарда Штрауса. Там автором написано в одном месте, что трубач должен сыграть свое соло стоя, чтобы прорезать весь оркестр. Трубачом тогда работал Лямин Петр Яковлевич — блестящий музыкант и страшный пьяница. Он всегда приходил поддавши и очень капризничал. Когда Орлов попросил его на репетиции сыграть стоя, он сказал: «Нет, я стоя играть не буду». Его долго уговаривали, он снизошел: «Ну ладно, на концерте я встану». На концерт он пришел, еще добавив хмеля, и, когда это место подошло, влез на стул и так, стоя сыграл. Надо сказать, что он обладал особым грубоватым, народным чувством юмора. В Большом театре он работал много лет. Причем его выгоняли раз двадцать, а так как он был талантливейшим самородком-трубачом, его постоянно принимали обратно. Мне о нем рассказывали мои родители. Он постоянно играл за сценой сигнал в «Пиковой даме», в сцене в казарме. И однажды он пришел в таком состоянии, что к началу спектакля было ясно — он ничего сыграть не сможет. Его попросили уйти. Он удалился, дошел до Петровских ворот, где был тогда трактир, постоянно ему «подшефный», нанял извозчика, напоил его, подгадал, когда спектакль кончился и все музыканты выходили, положил пьяного извозчика в пролетку, сам сел верхом на лошадь и, держа трубу, играл этот сигнал, дефилируя по Петровке мимо артистического подъезда Большого театра. Вот таков был его юмор.

Однажды его в очередной раз выгнали — это было в годы нэпа. Директором театра тогда работал Экскузович. А дирекция помещалась на Пушкинской улице, — такой большой желтый дом, где жил Собинов (что увековечено мемориальной доской). На углу, где теперь театральная библиотека, тогда был обычный жилой дом с коммунальными квартирами, где жил Лямин на пятом или шестом этаже. А кабинет Экскузовича выходил окнами на Большую Дмитровку, ту самую улицу, куда выходили и окна ляминской комнаты. Итак, этот артист-трубач, выгнанный за пьянку, разозлился и организовал такое представление. В летнее время он нанял проститутку, дождался, когда Экскузович пришел в свой кабинет, открыл окна, заставил эту даму раздеться, поставил ее в соответствующей позе в окно, просунул между ее ног трубу и начал играть на трубе всякие романсы. Надо быть талантливым и отчаянным человеком, чтобы придумывать такие номера. Но это анекдотическое отступление.

Итак, концертная жизнь бурлила. В Москве было три прекрасных оркестра — две бригады радио и оркестр Московской

филармонии. Госоркестра еще не существовало. Зал Чайковского тогда только начинали строить под театр Мейерхольда. И только тогда, когда театр разогнали, Чечулин переделал этот проект под зал, потому что пришлось считаться с заложенным фундаментом. Очень большую деятельность развивал в эти годы Николай Семенович Голованов. Он всегда создавал вокруг себя кипучую атмосферу. Его из Большого театра изгоняли трижды, как известно, и всегда несправедливо. Он руководил консерваторским оркестром, это было после первого изгнания, и дирижировал очень много на радио. Кроме того, очень часто выступал в Колонном зале Дома Союзов.

Любопытно, между прочим, что советские дирижеры дирижировали в основном в опере, и Голованов то возвращался в оперу, то дирижировал симфоническими оркестрами, как правило, ставя оперы в концертном исполнении.

В. Р. Отчего же так по-хамски обходилась администрация с дирижерами? Не оттого ли, что их всегда, как она считала, было в театре в избытке?

К. К. Да, в Большом театре в то время работали крупные дирижеры: Юрий Файер, Лев Петрович Штейнберг — провинциальный дирижер, с хорошим знанием репертуара, но, к сожалению, с неважным вкусом. Кстати, однажды от моей мамы, которая играла в оркестре, он узнал, что я мечтаю стать дирижером. Это было в период, когда я только готовился поступать в консерваторию. Мне было четырнадцать лет, я еще не дирижировал никогда, но уже любил оперы и знал их все на память. Штейнберг сказал: «Ну, пусть ко мне приходит. Я раз в неделю занимаюсь бесплатно с некоторыми людьми, которые хотят стать дирижерами, пусть Кирочка приходит, я „Князя Игоря“ с ним пройду».

Я пришел и застал такую картину с пятью-шестью великовозрастными учениками. Один из них потом поступил в консерваторию и стал моим большим другом. Это Сергей Константинович Делициев. Он, кажется, тоже преподает в институте Гнесиных. Штейнберг делал замечания в основном не музыкального характера, а технологического. Он показывал какой-то кунстштюк и при этом говорил: «Вот рука — видите? Ее знают в Париже, Лондоне, где угодно. Что бы ни случилось, я починю». Ему было скучно, если спектакль шел без накладок. И рука у него действительно была четкая и понятная. Но музыкантом он был в общем-то неважным. А в тот мой первый день, после того, как все что-то отдирижировали, он сказал: «Ну, Кирочка, ты знаешь „Игоря“?» Конечно, я знал «Игоря» на память и продирижировал несколько тактов пролога. Он сказал:

«Талантливый мальчик, но мне тебя жаль. Дирижером не будешь, нет руки, всё». Я вышел из его дома и начал реветь у водосточной трубы. И меня утешали все эти ребята, и Сережа Делициев, в частности. Да, Штейнберг под конец нашей встречи сказал: «Ты все-таки приходи, послушаем через недельку». Я через неделю пришел. «Ну, попробуй теперь». А я уже научился копировать его приемчики, что было совсем несложно. «О!! Что-то получается!!»

Но тут мне стало уже противно и я к нему больше не ходил. С Львом Петровичем Штейнбергом мы встретились в 1943 году, когда меня уже пригласили в театр дирижером. Он был там дирижером тоже. И он каждый раз меня встречал с гордым восклицанием: «Мой ученик!!»

В. Р. В общем, у Вас, как у многих советских дирижеров, тоже все вращалось вокруг театра?

К. К. Да, увлечение театром, которое началось с Большого и театра Станиславского, а потом перешло на драматический театр, — оно, в общем, помогло моему формированию как музыканта, но не с позиций формального познания музыки, а с позиций драматургии. Теперь, постарев, я думаю, что это очень хорошо и что мне повезло, что произошло такое перенесение принципов. Если считают, что я умею слепить драматургическую концепцию большого произведения или даже весьма растянутого, как у Малера, Шостаковича, — там сверхбольшие конструкции, — то, конечно, мне в этом помогло мое такое знакомство с театром, умение увидеть соль театрального чувства, чувства того, где нужно что спрятать, а где — выделить, держа в уме спрятанное. Скажем словами Станиславского: когда играешь злодея, ищи, где он добрый. Все это, безусловно, сформировало меня как художника, поэтому, когда у меня спрашивают сейчас, помогла ли мне опера стать дирижером, я отвечаю: конечно, помогла, и не только опера, а сам глобальный принцип драматизма.

В. Р. В «театральный» период Вашей жизни уже появился Шостакович?

К. К. С Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем я познакомился более близко в Ленинграде. Но когда я работал в театре Немировича-Данченко, где шла его опера «Катерина Измайлова», я его видел — он иногда в театре появлялся. Он сидел среди публики, тогда ему было лет 27 или 28. Выглядел он совсем юно и был похож на мальчика. Очень застенчиво выходил кланяться. Как и теперь, быстро сгибая туловище в пояснице и смущенно разводя руками. Но опера его на меня произвела сильное впечатление, причем я ее полюбил не сразу. Все мы сложную музыку воспринимаем не сразу, а в то время мы были воспитаны только на романтике, — и многие страницы «Леди

Макбет» я оценил потом, позже. Но большинство, особенно лирических, страниц я принял сразу. Я был необыкновенно погружен в музыкальный мир Шостаковича, поэтому он мне был близок с самого начала, и, возможно, это в какой-то степени сыграло роль в том, что все творчество Шостаковича мне очень близко — все периоды его творчества. И вот интересно, что «Леди Макбет» написана в период, когда он якобы увлекался модернизмом, так сказать, какими-то натуралистическими подробностями и т. д., но я считаю, что по музыкальному языку она абсолютно такая же, как его поздние сочинения, как вся его музыка (если только исключить специально им написанные сочинения по случаю, по специальному заказу, типа «Песнь о лесах», или типа его оперетты, где он, может быть, даже сознательно, опрощал музыкальный язык). Но надо подчеркнуть, что его музыкальный язык вызрел из него самого, и никакие постановления, никакие решения на него в этом отношении не влияли, в смысле опрощения его музыки. На Западе считают, что развитие творчества Шостаковича было приостановлено и что он с тех пор пошел по ложному пути. Я с этим категорически не согласен и считаю, что он развивался органично и развивался бы так же, и пришел бы к большей простоте в любом случае, как приходят все великие художники. Можно вспомнить Хиндемита, Бартока, Прокофьева, того же Стравинского. Все великие люди, художники, если мы возьмем живопись, можем и Пикассо вспомнить, и Шагала, — приходят к большей ясности и простоте.

Театр Немировича-Данченко, может быть, из-за того, что он делил помещение с театром Станиславского, очень много гастролировал по Союзу. В общем, практически полгода он отсутствовал в Москве. И я очень много путешествовал с театром. Естественно, учеба моя в какой-то степени приостанавливалась, затем я компенсировал это, получая отпуск. В те годы, одним словом, уже начал знакомиться с Советским Союзом. Мы объездили всю европейскую часть — от Мурманска до Одессы — и всю среднюю полосу. В течение трех лет, что я там работал, мы каждое лето гастролировали, и еще бывали обязательные зимние выезды в Ленинград и некоторые другие города. В конце 1936 года, когда я уже был студентом пятого курса и работал параллельно в театре Немировича-Данченко, Хайкина назначили художественным руководителем в Малый оперный театр вместо Самосуда, которого перевели в Москву. Тогда в очередной раз сняли Голованова. Это было второе снятие. Поводом послужило посещение Сталиным оперы «Тихий Дон». Надо сказать, что примерно за год до этого, кажется, в 1935-м или, может быть, в начале 36 года, Малый оперный театр приехал в Москву и

показал «Тихий Дон» в своей интерпретации, в постановке Смолича. На этом спектакле присутствовал Сталин, он лично потом вызвал Самосуда, имел с ним беседу и в общем поощрил это направление театра и музыки. Автор, Иван Дзержинский, тоже присутствовал при этом и сейчас же после приема был немедленно занесен на Золотую доску Ленинградской консерватории, хотя он был оттуда изгнан со второго курса. А Самосуд вернулся со всеми знаками отличия, получил орден Ленина и высшее звание Народного артиста Советского Союза.

Одновременно «Тихий Дон» в Большом театре ставил Голованов. Ставил совершенно по-другому, компенсируя несовершенство партитуры Дзержинского не какими-то звуковыми балансами, которых добивался Самосуд, а путем очень большого количества репетиций. Потом просто сел и переинструментировал весь «Тихий Дон» с начала до конца. Вот и на этот спектакль тоже пришел Сталин. И спектакль хозяину не понравился. В результате Голованова сняли, правда, без всяких постановлений, а назначили Самосуда. Это было уже после статей о Шостаковиче. Хайкин приехал в Ленинград и принял Малый оперный театр в октябре или ноябре 1936 года. Мы с ним списались; он мне посоветовал экстерном окончить консерваторию, что я и сделал. Сам он уже не преподавал, и я остался на полгода без педагога. Затем комиссия во главе с Гольденвейзером посетила мой спектакль «Чио-Чио-сан», мне поставили «отлично», и я получил аттестат о присвоении звания деятеля искусства. Дипломов тогда не было.

Ленинградский Малый оперный. Хайкин. Штидри. Соллертинский. Детская музыкальная редакция радио

Из театра Немировича-Данченко я ушел и 2 января 1937 года переехал в Ленинград. Надо сказать, что в Ленинграде в то время к москвичам относились активно враждебно. И ситуация, в которой оказался Хайкин, была очень трудная, потому что прежде кумиром в этом театре был Самосуд. Его линия, в противоположность Кировскому театру благодаря «лаборатории советской оперы» и всяких экспериментальных спектаклей, оказалась очень популярной. Самосуд не брезговал опереттой и вместе с тем он ставил и Моцарта, и опять-таки экспериментировал с «Пиковой дамой»… Во всяком случае, это был театр очень яркий. И Хайкин, придя туда, естественно, считал необходимым продолжать линию Самосуда, что было очень трудно. Но он завоевал авторитет прежде всего как музыкант, как дирижер. Первая опера, которую он принял, — «Царская невеста» — прошла хорошо. А затем началась его работа по постановке новых спектаклей, в частности, советских опер. Я помню, какой успех в 1937 году достался его постановке «Кола Брюньона» Кабалевского. Художником тогда пригласили Пименова, тоже москвича, — в общем, как-то эта московская ветвь нашла свое признание в Ленинграде. Ко мне отношение было двоякое: поначалу — слишком молод (мне было тогда 23 года) и к тому же москвич, выписанный Хайкиным… Хотя квартиру мне там предоставили… Но с другой стороны, у меня сразу контакт установился и с певцами, и с оркестром, и работать я начал довольно легко. В этом театре работали тогда, кроме Хайкина, еще два дирижера: это Коган и Шерман. Александру Михайловичу Когану было далеко за 60. Это был дирижер типа Похитонова, пожалуй — все, что угодно, и ничего своего. Четкая рука, такая размашистая, играть удобно, и в общем довольно-таки ловкое ориентирование: он мог продирижировать без репетиций любую современную оперу, ну, скажем, «Именины» Желобинского. Встав за пульт и водя пальцем по партитуре в некоторых быстрых местах, чтобы не сбиться, все довольно ловко это отмахивал. Второй дирижер — Исай Эзрович Шерман, ученик Малько, один из его любимцев. Не очень яркий дирижер, но очень приличный, очень эрудированный. Но с Хайкиным у них

отношения совсем не заладились. Даже не знаю почему. Одним словом, Шерман вскоре после моего поступления из театра ушел. А при мне пригласили в театр Грикурова, ленинградца. Таким образом, в театре стало пять дирижеров. И еще балетный дирижер Павел Эмильевич Фельд, который потом перешел балетным дирижером в Кировский театр.

Спектакли в Малом оперном театре были, как и во всяком театре, хорошие, очень хорошие и очень плохие. Такие спектакли, скажем, как «Пиковая дама», «Свадьба Фигаро», которую ставил Штидри, — ярчайший спектакль, — Самосуд сейчас же перенес в Москву в Большой театр. Причем очень многие артисты приезжали из Ленинграда на спектакли в Большой театр петь эту оперу. «Тихий Дон» — тоже очень яркий, интересный спектакль, особенно там была хороша Аксинья — Вельтер. А рядом — обветшалые, замшелые спектакли, полные отсебятины, такие как «Евгений Онегин», «Севильский цирюльник» и т. д.

В то время в Малом оперном начинала формироваться; балетная труппа из способных артистов балета, которые были заняты в оперных спектаклях. Начали ставить спектакли. Руководил ими Лавровский, тоже еще молодой, только начинавший… Первой самостоятельной работой его стала! «Фадетта». Лавровский перенес спектакль хореографического училища на музыку балета Делиба «Сильвия», но перенес его с другим либретто. Фельд там немножко переставил номера, в общем, получился довольно милый спектакль.

В то же время делал первые шаги очень талантливый балетмейстер Борис Фенстер. Он тогда еще танцевал. К сожалению, вскоре после войны он умер. Причем, умер не в блокаде, не по военным причинам, а просто от какой-то такой непонятной болезни, очень быстро, ему еще сорока лет не было.

Помню, в первый же год, примерно месяца через три после начала моей деятельности в Малом оперном театре, произошел такой довольно забавный эпизод, который сейчас я мог объяснить тоже только юношеской самонадеянностью. Утром должна была идти эта самая «Фадетта», в 12 часов дня. Я болтался в театре: то ли у меня урок был, то ли просто пришел, и вдруг в пять минут первого: «Кирилл Петрович, Вас зовет Борис Эммануилович». Я прихожу, а он говорит: «Идите сейчас же в оркестр, начинайте спектакль „Фадетта“». Я спросил: «Как начинайте спектакль?» — «Вот тут стоит Фенстер сопостановщик Лавровского, он будет стоять около Вас и Вам диктовать». — «А в чем дело?» — «Фельд вчера без спроса уехал на какую-то халтуру за город, его нет. Ждать его мы не будем, идите, начинайте. Первый акт пройдет, а там посмотрим». — «Я не могу так…» — «Ну, ну, — вот давайте

быстренько». Мы с Фенстером полистали партитуру за 10 минут, и я отправился за пульт. Один или два раза до этого я был на этом балете, но в ноты даже не глядел. И начал дирижировать. Потом, когда пошло действие, Фенстер говорил: «Немножко медленнее, немножко быстрее, выдержите паузу». В общем, суфлировал. И вдруг, минут через 15 после начала, в оркестре появляется небритый, в сером костюме, весь в мыле Фельд, и останавливается в дверях. Когда я увидел его, сейчас же поманил. Он по-пластунски подполз, поднырнул под меня и меня заменил. Потом мне Хайкин устроил разнос: «Что ж это Вы, я Вас как солдата поставил на пост, а Вы без разрешения начальника его покинули. Вы должны были довести до конца. Следующий спектакль „Фадетта“ будете дирижировать Вы». И, действительно, я уже с Фенстером и Лавровским прошел весь балет, был на рояльных репетициях в зале, и после этого мы с Фельдом дирижировали «Фадетту» практически в очередь. А потом я также (но уже по просьбе самого Фельда, которому нужно было опять поехать на какую-то халтуру) дирижировал (тоже без репетиции) «Кавказского пленника» Асафьева. Затем в эвакуации я дирижировал еще «Коппелию», но этим, в общем, моя балетная деятельность ограничилась, потому что я никак не мог понять, где у них начинается «preparation», этот «раз», который в музыке я должен дать вниз, а балетный артист должен быть в воздухе. Это специфика балета, которую я до сих пор освоить не могу.

Мой оперный дебют — «Чио-Чио-сан» — в январе 37 года прошел удачно и этот спектакль стал моим коронным. Он был первым (я его дирижировал еще у Немировича) и последним оперным спектаклем, которым я дирижировал в 58 году, в Чикаго с Ренатой Тебальди и Джузеппе ди Стефано.

В это время Хайкин, как бы продолжая линию Самосуда (привлечение со стороны интересных дирижеров и режиссеров), пригласил Штидри поставить «Проданную невесту» и рекомендовал ему меня в ассистенты. Штидри в то время уже несколько лет жил в Советском Союзе. Он выехал из Германии вскоре после начала правления Гитлера, а перед этим каждый год бывал в России подолгу. Примерно с 34 года он уже был художественным руководителем Ленинградской филармонии. Тогда Самосуд и привлекал его к постановке «Свадьбы Фигаро». И вот теперь, в 37 году, Хайкин пригласил его на «Проданную невесту».

Прежде всего надо сказать о самом этом человеке. Штидри — ученик Малера, в общем, малерьянец, дирижер очень интересный, особенно в немецкой романтической музыке типа Вагнера, Брукнера, Малера. Но и Моцарта он делал очень интересно, хотя

и очень своеобразно. Надо сказать, что Штидри правил карандашом буквально каждый такт партитуры, но вмешивался так мудро! На первый взгляд казалось, что он нарушает Моцарта: превращал четверти, написанные у Моцарта в конце фразы, в восьмые, но это было совершенно логично. Скажем, где-то ставил точки, где-то тире, где-то менял нюансы для того, чтобы выделить какой-то голос в том плане, как это делал когда-то Сук. Немножко он увлекался таким вот чрезмерно острым ритмическим рисунком, но, надо сказать, что результаты были блестящими. То же самое он сделал и в «Проданной невесте». Взял домой партитуру, кое-где переинструментовал, потому что у Сметаны не все совершенно, и начал работать. Он вел все репетиции сам. Я присутствовал там в качестве наблюдателя. Иногда дирижировал сценическими репетициями, когда Штидри не мог на них присутствовать. Надо сказать, что он в сцене не особенно разбирался. Но как истый немец, он знал, где нужно, чтобы было смешно. Штидри, кстати, сам аккомпанировал на рояле (клавесина тогда не было) все речитативы, так что даже специально для него соорудили пюпитр, под которым была клавиатура. Он бросал дирижировать и сам играл речитативы, а затем головой показывал начало следующего номера. Да, вот в одном месте «Свадьбы Фигаро» дон Базилио спотыкался и падал. Не ахти какой великолепный прием, но Штидри всегда беспечно, как ребенок, покатывался со смеху. Типично немецкая психология: в этом месте надо смеяться, поскольку это задумано как смешное. Сам Штидри довольно бойко болтал по-русски и даже очень не любил, когда с ним говорили по-немецки. Ко мне он проникся большой симпатией и часто объяснял, почему он делает то или другое в партитуре. Причем говорил даже каким-то оправдывающимся тоном. Я помню, например, такой случай. Была корректура «Проданной невесты», и после антракта вдруг, глядь — нет второго фагота. Подходит это место, Штидри бросается, сердится, но вдруг видит, что за пультом второго фагота никого нет, вспоминает что-то, потом оборачивается ко мне и говорит полу извиняющимся тоном: «Вы знаете, Вы на него не сердитесь, я его сам отпустил, у него жена болен, но я его знаю, он очень тщательный человек». Это типично для немца, который довольно прилично изучил русский язык, употребить такое слово как «тщательный». А иногда мог вспылить. Так, на репетиции той же «Проданной невесты» он в каком-то месте набросился на медь, которая слишком громко играла: «Что ви тут играете так громко? Такая грубая музыка у вас получается, это вам не „Тихий Дон“, — играйте грациозно». Но, видимо, потом кто-то ему сказал, что, мол, не тактично, или он сам уже

проникся, — но через какое-то время, когда он вдруг набросился на контрабас: «Что ви так играете, это грубо, это вам не…», — вспомнил, замялся, а кто-то уже подсказывает: «Поднятая целина», — .....(?) — «…я не сказаль… я хотель сказать нет Вагнер, нет „Тихий Дон“, нет Верди, я ничего… это — отличная музыка».

Иногда после репетиций он приходил в кабинет к Хайкину, разваливался в кресле, приподнимал на лоб свои очки и говорил: «Все, все знают, что я есть очень вспыльчивый человек. Я рукаю, я кричаю, абер, но все знают — я есть очень симпатичный человек!» Я присутствовал в такие моменты, и это было очень трогательно. Старик был очаровательный, действительно. Умер он где-то в начале 60-х годов в Нью-Йорке глубоким стариком и уже не дирижируя. Он уехал из Советского Союза в 37 году. Почему? В конце 37-го года перед всеми иностранцами была поставлена альтернатива: или принять советское подданство, или покинуть пределы Советского Союза. Последнее означало — приезжать только на гастроли, и то очень редко. Тогда все уехали, за исключением Фрида.

В. Р. А кто сменил Штидри?

К. К. В период постановки «Проданной невесты» Штидри был главным дирижером Ленинградской филармонии. Оперу он поставил очень ярко, очень интересно. Музыкальная сторона была на высоте.

Молодой Мравинский тогда дирижировал балетом в Кировском театре; блестяще сделал «Спящую красавицу» и «Щелкунчика», да еще поставил оперу «Мазепа». Но уже тогда театральная деятельность его не устраивала, и вскоре он оставил театр, а после отъезда Штидри его назначили главным дирижером оркестра Ленинградской филармонии. Это случилось в 1938 году, таким образом, он руководит этим оркестром уже около сорока лет.

А ставил спектакль молодой режиссер Горяинов. Это было не очень интересно. Горяинов — мой приятель, впоследствии мы с ним тоже осуществили некоторые постановки. Но у него было больше организаторских данных, чем творческих. Хотя биография у него довольно интересная. Он начинал в театре пожарным, потом без отрыва от производства закончил театральный институт и в этом же театре начал работать как режиссер. Человек он был вполне приличный, у меня с ним связаны военные воспоминания.

В Ленинградской филармонии в это время подлинно царил Соллертинский. Был культ Малера, который не прекращался в Ленинграде даже тогда, когда во всем мире Малера практически

забыли. В Ленинграде каждый год исполнялось несколько его симфоний, дирижировал их тогда Штидри, иногда Николай Семенович Рабинович, иногда другие дирижеры, скажем, Альтерман. Соллертинский был движущей пружиной всего репертуара и, я бы сказал, не только филармонии, но и всего музыкального Ленинграда. Сфера его влияния была совершенно необъятной: он являлся членом художественных советов всех театров, не только оперных, но и драматических. Он преподавал в консерватории, читал лекции в институте литературоведения, был блестящим лингвистом. Он знал более 20 языков. И обладал ядовитым юмором. Как сейчас помню его активные выступления на художественных советах, и еще знаю те, которые передавались понаслышке. Он любил произносить такие фразы… Обсуждался балет Соловьева-Седого «Тарас Бульба», который был поставлен в Кировском театре. Поскольку Соловьев-Седой тогда партитурой не владел, то инструментовать поручили какому-то другому человеку. И на обсуждении, когда репертком принимал спектакль, и на художественном совете все набросились на музыку: что, мол, она невыразительная, плохая и тому подобное. Тогда, желая спасти положение и выручить Соловьева-Седого, заведующая литературной частью Эмма Подкаминер сказала: «Вы знаете, вероятно, виновата в этом инструментовка, потому что когда мы эту музыку принимали в фортепьянном исполнении автора, она производила совсем другое впечатление». После этого выступил Соллертинский: «Выступление мадам Подкаминер по меньшей мере странно, и то, что она заявила, можно было бы понять так: странно, что ребенок получился плохой, ведь был отличный сперматозоид…»

Соллертинский делал вступительные слова практически ко всем концертам.

По приезде меня еще не допускали в оркестр Ленинградской филармонии. Там вообще были довольно консервативные нравы. Заправляли всем старейшины оркестра. Были такой Заветновский — наиболее, пожалуй, бессловесный; фаготист Васильев (это знаменитый фаготист, до сих пор школой Васильева славится Ленинград) и Илья Осипович Брик, концертмейстер виолончелей…

В. Р. Все по-прежнему пока ограничено театром. О симфонической практике Вы рассказываете на примере других дирижеров, что само по себе весьма интересно. Но не расскажете ли Вы о своем симфоническом дебюте?

К. К. Да, первые мои симфонические дебюты связаны оркестром Ленинградского радиокомитета. Надо сказать, что тогда Ленинградский радиокомитет был едва ли не такой же

обширной и авторитетной в музыкальном отношении организацией, как и Московский. Там существовал свой симфонический оркестр, даже два: большой и малый. И много разных отделов: литературный, детский и еще какие-то. Всюду активно использовалась музыка; к драматическим спектаклям, передачам, для них она специально и писалась, причем композиторы привлекались хорошие. Потом из подобной музыки составлялись симфонические сюиты.

Мой дебют и состоялся там… Тогда главным дирижеров радиокомитета был Карл Ильич Элиасберг. Заболел кто-то из дирижеров. Пригласили меня, — так, мол, и так, нужно провести передачу, в которой должна звучать Симфониетта молодого ленинградского композитора Иванишина. О музыке я понятия не имел. Мне прислали партитуру, Симфониетта оказалась довольно каверзной, с частой сменой ритма, с пятью четвертями и т. д. У меня память была хорошая, и я довольно быстро с этим справился и через три дня начал репетировать чуть ли не на память. Это произвело благоприятное впечатление, и меня сейчас же начали приглашать примерно раз в месяц на симфоническую программу. Вскоре после того как я провел несколько передач в Ленинградском радиокомитете, меня пригласили, наконец, в оркестр Ленинградской филармонии. Это случилось через полтора года после приезда в Ленинград. Это был утренний концерт. Не помню всей программы, но помню «Прелюды» Листа шли последним номером. После концерта ко мне зашел возмущенный Васильев (фаготист-старейшина): «Ну разве можно было так быстро дирижировать конец, — какой-то галоп был, а не величественное шествие». Тогда я, конечно, к этому отнесся свысока — «…старый ворчит и не любит молодежи». Но мне это запомнилось, и когда я потом где-то дирижировал «Прелюды», то посмотрел на финал как на величественное шествие. Я понял, насколько был прав Васильев. Если бы он просто сказал — «это было быстро» — это одно, а когда он привел какой-то образ, это — другое. Тогда уже у меня стали возникать какие-то желания находить словесные ассоциации с музыкой.

А вскоре, в 1938 году, был объявлен Всесоюзный конкурс дирижеров. От Ленинграда поехали Альтерман, Грикуров и я, — всего три дирижера, по-моему. Альтерман сошел с первого тура, а Грикуров и я прошли на второй, но на третий допущены не были. После первого тура, как я потом узнал, мне прочили призовое место; однако на втором я показал себя хуже. Ну, дело давнее и в какой-то степени здесь виновато то, что я выбрал знакомое оркестру и, пожалуй, большинству комиссии, сочинение: увертюру «Гамлет» Чайковского. Не обладая достаточным

репетиционным опытом, потратил время весьма непродуктивно, — ни музыки не поучилось, ни технологии. Я был удостоен почетного диплома второй степени. Там, кроме пяти известных всем лауреатов: Мравинский — первая премия, вторая — Мелик-Пашаев и Эхлин, третья — Константин Иванов, четвертую никому не присудили, пятая — Паверман, — было три диплома: первой степени — Жукову, второй — Элиасбергу и мне. Когда я вернулся в Ленинград, мне предложили стать главным дирижером (я работал по совместительству) детского отдела радиокомитета с тем, чтобы создать небольшой постоянный оркестр (порядка тридцати штатных музыкантов).

Это были те же люди, которые работали в Большом симфоническом оркестре. Тогда еще разрешалось совместительство, и они получали какое-то относительно небольшое жалованье, и я с большой благодарностью вспоминаю эту свою работу. Тогда директором детского отдела радиокомитета работала Вера Константиновна Рождественская. Это была комсомолка 20-х годов, уже член партии в то время. Сама она образования почти не имела, но обладала интуицией и очень любила искусство и музыку. По ее инициативе музыкальный отдел детской редакции очень расширили. Редактором отдела была, если не ошибаюсь, Лидия Михайловна Кершнер, очень инициативный человек, которая привлекала много композиторов-ленинградцев. Писались целые оперы. Например, Юлия Вайсберг, одна из родственниц Римского-Корсакова, ученица Максимилиана Штейнберга, написала для детского отдела «Сказку о Спящей Царевне и семи богатырях» и еще какие-то другие. Все эти оперы с привлечением лучших певцов Кировского и Малого оперных театров мы реализовывали с достаточным количеством репетиций. А так как тогда никаких записей не существовало, то это многажды повторялось. Мы участвовали во многих озвучиваниях и сопровождении драматических передач, ну, скажем, «Волшебная лампа Аладдина». Целый цикл сказок шел в течение нескольких лет. Музыку среди других писал Борис Савельев, концертмейстер оркестра радиокомитета и очень приличный композитор, настоящий профессионал. Вот он написал целый ряд сюит и музыки к постановкам. Он обладал очень острым драматургическим чувством, и поэтому передачи с его музыкой производили очень хорошее впечатление. После того как началась стабильная работа, мы получили возможность приглашать более солидные имена. Несколько раз для этого даже ездили в Москву. Скажем, инициатива трансляции сюиты

Кабалевского «Комедианты» принадлежит мне с Кершнер. Мы приехали в Москву к Кабалевскому, которого знали по «Кола Брюньону». Он старше меня лет на десять, но мы были в очень дружеских отношениях.

— Дмитрий Борисович, нет ли у Вас чего для нашего радиокомитета?

Он подумал и сказал:

— Вот у меня есть музыка к спектаклю «Комедианты», а спектакль не идет. Попробую, сделаю сюитку для вас.

Он сделал сюиту, оркестровал ее на малый симфонический оркестр. Мы ее сыграли, и она стала потом в значительной степени популярной.

Помню Льва Шварца — талантливого композитора. Он специально для нас сочинил детскую сюиту и получил от Ленинградского радиокомитета гонорар. Это было, кроме всего прочего, расширение сферы занятости композиторов.

Помню еще Михаила Юдина — композитора-ленинградца, очень яркого и довольно забавного. Прежде всего, это был человек со страшной бородой. Он обожал писать всякие оратории, кантаты с использованием детского хора и больших хоров. Его прозвали «Бах-на-русских-хлебах». Его сочинения я реализовывал и с большим оркестром (у меня примерно одна передача в месяц шла с большим оркестром), и вот, с малым.

Оперные премьеры МАЛЕГОТа

В. Р. И это все совершалось параллельно с Вашей работой в Малом оперном театре и в сотрудничестве с Хайкиным?

К. К. В МАЛЕГОТе в это время очень ярко развернулся Борис Эммануилович Хайкин. В 1937–1938 годах он поставил четыре премьеры советских опер. Это даже для времен Самосуда неслыханное количество. Там были поставлены и опера Желобинского, и «Кола Брюньон» Кабалевского, и еще какой-то балет советский, и еще что-то — я точно сейчас не могу припомнить названия. Он привлек таких актеров, как Шлепянов, Серафиму Бирман, Бориса Зона для участия в постановке «Поднятой целины». Но выглядело это довольно забавно. Тогда Самосуд ставил уже «Поднятую целину» в Большом театре. Но параллельно, теперь подпольно, она готовилась в МАЛЕГОТе. Причем, Иван Дзержинский был ленинградцем, много лет связанным с МАЛЕГОТом, и давно по заданию Самосуда принес клавир и туда, и сюда, и все — официально! Затем каждый театр делал свою редакцию, Самосуд обладал большой изобретательностью в отношении новаций. Как только он придумывал что-то новое, то вызывал Дзержинского в Москву, сидел у него в номере несколько дней, дописывал какую-то сцену, что-то менял, а тот при этом делал себе тайком от Самосуда копию и, приехав в Ленинград, сейчас же подсовывал Хайкину. Премьеры шли подряд: сначала в Москве, а потом, на другой день, в Ленинграде (в один день решили все-таки не делать, композитор не мог сразу присутствовать на двух).

Одной из четырех премьер Хайкина, о которых я говорил, была опера «Мятеж» Ходжа-Эйнатова с режиссерской постановкой Бориса Зона. После этого сезона у Хайкина начался новый период — увлечение классикой, и это сказалось вообще на ориентации Малого театра. Появился целый ряд классических спектаклей. Несколько из них оказались очень удачными, оригинальными, а некоторые все-таки являлись слабой копией Кировского театра, потому что ни сцена, ни артистические возможности у МАЛЕГОТа не были такими, как там. К числу удачных классических образцов отношу «Бориса Годунова» в оригинальной редакции Мусоргского. Это было не так, как у Станиславского, а в окончательной версии со «Сценой у фонтана» и «Сценой под Кромами». Очень интересно. Слабый оркестр Мусоргского в небольшом театре звучал довольно прилично. Затем очень хорошо они со Смоличем перепоставили «Евгения Онегина». Получился другой спектакль, и дирижер смог освежить состав

исполнителей. И этот спектакль проявил себя, во всяком случае, соперничал с Кировским театром очень успешно.

В. Р. А что ставили в это время Вы?

К. К. Мне была поручена новая постановка. А до этого реставрация оперы «Чио-Чио-сан» с Горяиновым, о котором я говорил. Но сказать об этом мне практически нечего, потому что для меня это все-таки старая работа. Но в 1939 году Хайкин поручил мне ставить оперу «Помпадуры» Пащенко. Это опера по Салтыкову-Щедрину. Либретто совершенно блестяще сделал Всеволод Рождественский. Постановщиком пригласили Шлепянова, который успешно поставил «Кола Брюньон». Ученик Мейерхольда и один из его активных продолжателей, он был одно время художником, потом режиссером театра Революции (теперь имени Маяковского). Затем Хайкин стал его приглашать в Ленинград, и он делал там постановки. Позднее он — режиссер Кировского театра.

Итак, «Помпадуры» ставил Шлепянов. Ему пришла в голову великолепная идея пригласить художником Черемных. Это — знаменитый карикатурист, один из основателей «Крокодила», большой знаток русской старины. И такое содружество Шлепянова, Рождественского и Черемных родило великолепный спектакль. Я о Пащенко умалчиваю, потому что музыка оказалась самым слабым местом. Это был композитор с развитой техникой, но, пожалуй, чересчур много сочиняющий. Он был лишен всякого критического чувства, работал без отсева. Эта опера — сплошь речитативная, с довольно жесткими гармониями. Там были, конечно, и небезынтересные моменты. Целиком спектакль получился блистательный. Великолепно передана атмосфера Салтыкова-Щедрина. Участвовали очень яркие молодые исполнители, и старшее поколение сумело себя показать. Спектакль прогремел в Ленинграде вовсю. По-моему, появилось 20 или 25 рецензий во всех печатных органах Ленинграда, и ни одной отрицательной… Это можно считать первой моей самостоятельной работой.

В. Р. Не скажете ли Вы еще чуть о музыке «Помпадуров»? Неужели возможно опере иметь успех только за счет постановки и либретто?

К. К. Надо сказать, что Пащенко, будучи человеком пожилым, очень боялся консерваторов. Он буквально в каждом такте менял размеры. Причем выбирал почему-то самые некратные, и все это делалось довольно непрактично. Вот, скажем, играет оркестр и потом поет голос, но размер укладывался, каким бы сложным он ни был. А вот когда оркестр молчит, а голос поет свободный речитатив то на одиннадцать, то на восемь, — здесь

неоправданно, ведь оркестру надо считать паузы — это и неудобно, и непрактично. Я, по молодой нахальности, взял и переписал партитуру, введя то, что метрически удобно и переделал слишком путаные места. Там, где оркестр молчит, я откладывал определенное количество тактов — все знали, что певец поет свободно и ему не надо отсчитывать одиннадцать или семь — все укладывается и в четыре четверти. Иначе говоря, я сделал немножечко практичней. Композитор слегка поворчал, но потом с этим согласился, и конфликта никакого не было. Соллертинский пришел в безумный восторг от этого спектакля, стал одним из его апологетов и давал блестящие отзывы.

Я еще вспомнил из его злого остроумия: когда исполнялась третья симфония Желобинского в Ленинградской филармонии, то в антракте Соллертинский довольно зло заметил: «Это сочинение — вода, в которой всполоснут ночной горшок Рахманинова…»

В. Р. Значит, судьба у этого спектакля была счастливой?

К. К. Не совсем. В 1940 году в Москве проходила Ленинградская декада, в числе других отправился и Малый оперный театр. Мы все ожидали, что «Помпадуры» тоже поедут, потому что это был один из ярких спектаклей. Но его не взяли — побоялись, дескать, это — достаточно жесткая музыка. Что можно было ждать после соответствующих статей и нападок на Малый оперный театр? Но балет «Светлый ручей» и опера «Леди Макбет…» были там реализованы, а «Помпадуры» побоялись повезти. Стратегически жизненный расчет оказался верным. Театр был обласкан и весь засыпан орденами. И как тут опять не вспомнить Соллертинского; когда кто-то позволил себе покритиковать МАЛЕГОТ после возвращения, он сказал: «Вы кладете ложку дегтя в бочку с орденами».

В. Р. Ну, а Вы как дирижер того спектакля не пытались его защитить?

К. К. Пытался. Вспоминаю, что к тому времени я был членом партии, нет — кандидатом. Тогда кандидатский стаж продолжался два года. Одним из рекомендующих меня в партию была Рождественская, вторым — Хайкин. И вот уже после того как театр вернулся из Москвы, я позволил себе на партийном собрании покритиковать руководство за то, что не взяли «Помпадуры», это во-первых, а во-вторых, за некоторые странные награды и еще какие-то нелепости. На меня сильно обиделся тогда Хайкин, и у нас началась ссора. Я это страшно переживал, потому что для меня он был кумиром. Ему я очень обязан и образованием, и вообще своей дирижерской судьбой. Он ведь меня рекомендовал в театр Немировича и взял в Ленинград. Но дело, видимо, не в том, что я выступал на собрании довольно

откровенно и смело. Наверное, кто-то ему что-то передал в искаженном виде, потому что при встрече он сказал: «Вы интриган и склочник, я с Вами ничего не хочу иметь…» — «Почему?» — «Нет, я не желаю с Вами разговаривать». Мы с ним были в ссоре два года, а помирились, когда началась война и стало не до личных распрей. Я очень переживал этот разрыв, но должен к чести Хайкина сказать, что на моем положении и на количестве работы это никак не отразилось. Я дирижировал очень много, и когда мне чего-то хотелось, я высказывал пожелания и сразу получал возможность дирижировать спектаклем. Подлинных причин своей обиды он мне так и не сказал… Какая-то болезненная ревность, может быть, имела место. Не знаю, возможно, кто-то сказал, что, мол, Кондрашин считает, что Вы недостаточно хороший дирижер, — я так предполагаю. Хотя ничего такого не должно было быть, и он для меня являлся образцом дирижера…

В. Р. Итак, Вы в этот период «слились» с ленинградской музыкальной жизнью. А связи с родными и московскими музыкантами, какими они были в то время?

К. К. Помню первый приезд моего отца в Ленинград… Вообще отец у меня довольно колоритная фигура. Биографию его я примерно рассказал в начале. Он был истово религиозен. Меня крестил и водил в храм, а когда я поступил в пионеры, он меня выпорол, как я уже вспоминал, — и поделом! Потом, в Ленинграде, когда я готовился вступить в партию, вспомнил о нем и думал много, как он это воспримет. Для него это было непросто, ибо примерно в то же время, я знал, готовилась вступить в партию и моя мать в Москве. В конце концов я написал ему, что «вот, мол, так и так, папа, я пришел к убеждению — для того, чтобы быть активным и в достаточной степени полезным…» И я получил от него трогательнейшее письмо: «Сынок мой дорогой, мы люди старые, я не могу судить своей меркой. Тебе виднее, я всегда верю, что ты будешь честным человеком, и что бы ты ни сделал, я считаю, что ты прав». Когда я приехал в Москву на какое-то время, я обратил внимание на то, что отец снял иконы у себя. Он оставался религиозным, ходил в церковь, но не хотел демонстрировать свою приверженность к церкви в семье, где его жена и сын коммунисты.

И вот помню первый его приезд, когда я пригласил его, уже будучи дирижером академического театра. Он приехал ко мне. Нам подали машину, и я повез его на свой спектакль. Вошли через директорский подъезд; раздевался он на особой вешалке, сидел в директорской ложе — музыкант, который начинал играть в ресторане и всю жизнь сидел в яме. Это было, очевидно, так

трогательно…

В. Р. Доводилось ли ему играть под Вашим управлением?

К. К. Да, ему довелось поиграть со мной еще до этого… В театре Немировича-Данченко когда кто-то заболевал, то приглашали музыкантов из Большого театра, и он там иногда играл… Я помню, как он однажды играл у нас в театре «Травиату», играл, правда, не со мной, а со Столяровым. Пришел домой страшно расстроенным: «Я не буду больше туда ходить…»

— Что такое?

— Там написано сфорцандо вначале, я дернул как следует, не очень чисто получилось, все засмеялись.

Он был очень щепетилен. И помню, как тогда мы уже начали писать пластинки, это была запись какой-то арии, и он тогда страшно переживал, а сидел он всегда на последних пультах. В Большом театре знали его щепетильность и говорили, что когда Кондрашин играет, для него библиотекарь приходит в театр раньше. Потому что отец с пяти часов (спектакли начинались в половине восьмого) начинал чистить ботинки. Еще про него говорили: «А! Это тот, у которого блестят ботинки». Он шел в театр пешком, с Зубовской площади до площади Свердлова, это занимало примерно полчаса. Таким образом, он появлялся в театре за час-полтора до начала, садился за свой пульт и просматривал всю свою партию, в антракте он никуда не выходил, даже в «Травиате» простой аккомпанемент проигрывал полностью от корки до корки сам. И вот он участвовал в записи какой-то арии из «Богемы», и там должны быть три альта соло. Так получилось, что он сидел на втором пульте, а ему нужно было играть соло. Играл хорошо, но страшно волновался. А он уже тогда был болен — припадки грудной жабы.

Вот он приехал в Ленинград и получил такое обслуживание по интуристовскому первому классу, что был страшно доволен и тронут.

Вскоре после конкурса дирижеров в 1938 году, где-то в декабре, меня пригласили в Москву на концерт оркестра Московской филармонии. Инициатором приглашения был Давид Федорович Ойстрах. Концерт состоял из произведений Мендельсона: какая-то увертюра, Итальянская симфония и Скрипичный концерт, который играл Давид Федорович. Так состоялся мой симфонический дебют в Москве — Давид Федорович меня лично не знал, но то ли он был на конкурсе, то ли по каким-то отзывам решил порекомендовать. (Причем на конкурсе я себя как аккомпаниатор не проявлял — аккомпанемент был только в третьем туре, я до него не дошел.) Ойстрах, видимо, мне поверил. Я ему очень обязан тем, что он

меня ввел в московский музыкальный мир. Потом уж Московская филармония стала меня приглашать регулярно. И одно время в Москве я выступал больше, чем в Ленинграде. В Ленинградской филармонии на меня смотрели как на москвича, и больше одного раза в сезон я там не появлялся.

К этому году относится мое знакомство с Мясковским. Надо сказать, что начиная примерно с двадцатых годов, Мясковский, как раньше Танеев, был музыкальной совестью Москвы. Знакомство мое с ним состоялось так. Я дирижировал Третью сюиту Чайковского. Это сочинение, видимо, удалось мне, поскольку после концерта ко мне пришел Мясковский, который сидел обычно в шестом ряду БЗК. (Там всегда было забронировано для него два места. Он покупал билеты и ни в коем случае не брал контрамарки.) Николай Яковлевич сказал: «Милый мой, так все было хорошо… Но вы меня расстроили темпом полонеза. Разве можно шагать под такой быстрый темп и деликатно вместе с тем…» Он мне напомнил Пастернака, который в такой же манере критиковал игру Гроссмана. Я тогда ответил: «Николай Яковлевич, мне так приятно познакомиться с вами, нельзя ли когда-нибудь вас посетить?» — «Пожалуйста, звоните, заходите».

К тому времени Жиляева уже не было. Я жил в Ленинграде и, когда приезжал в Москву, я всегда ходил к Мясковскому. Прежде всего, я консультировался по поводу его сочинений. Тогда я дирижировал его Шестую и Пятнадцатую симфонии в Ленинградском радиокомитете. Но когда я к нему приходил, мы каждый раз садились и играли в четыре руки не только его музыку, но и все, что попадется. Помню, играли симфонию Франка — я на дискантах, он на басах; пианисты мы оба не ахти какие, но в общем наслаждались музыкой бескорыстно. Тогда я думал, что это в порядке вещей, а сейчас — это диковина. Кто из наших больших композиторов будет тратить свое время на то, чтобы в четыре руки играть давно знакомую музыку! Мясковский был таким… Всегда у него на столе лежала кипа оркестровых партий. Корректуру своих новых сочинений он никому не доверял, сам тщательно проверял каждую партию и исправления во все копии вносил сам. Тут же лежала какая-то новая его симфония. Он сам перекладывал ее в четыре руки, и мы с ним иногда играли те неопубликованные его новые произведения, которые только что были закончены. И всегда бывало чаепитие. Он жил с женой, по-моему, ее звали Надеждой Яковлевной. И он сам, обязательно сам подавал пальто. Уж как я не вертелся и как не извивался, — «нет, нет, я здесь хозяин…» Он всегда у себя дома всем своим студентам подавал пальто.

Надо сказать, что Мясковскому я очень обязан выработкой ощущения и правила — в музыке нет мелочей. Если была возможность, я с ним в чем-то консультировался и всегда поражался его эрудиции. Помню, мне в Ленинградской филармонии предстояло продирижировать «Пульчинеллу». Я первым делом бросился с партитурой к Мясковскому, чтобы он мне помог расшифровать флажолеты (в то время мы непривычны были к такому написанию) и целый ряд других деталей. Он все подробным образом объяснил, дал расшифровывающее написание и показал, на какой струне исполнять, потратил на это массу времени и потом, когда я приехал в Ленинград… Я повторяюсь…

В. Р. Вы захотели проверить на этом Соллертинского?

К. К. Да, да! Я подозревал, что Соллертинский знает о музыке больше, чем саму музыку. Я разыграл наивность, пришел к нему за консультацией, и он меня посрамил полностью, потому что он повторил мне все то, что сказал Мясковский и даже больше — развил технологические детали.

Так вот, Мясковский — это человек кристальной честности. Он совершенно не был любезником. Иногда от него многие слышали очень резкие отзывы. Он был большим другом Прокофьева (известна их переписка сейчас), не говоря уже о тех, кто жил тогда, о его соратниках по возрасту: Глиэр, Василенко. Молодой Шостакович тоже не гнушался его консультацией. Мясковский был в курсе всех новинок, постоянно посещал все концерты в отличие, скажем, от Жиляева, который в свое время объявил байкот всем концертам, считая, что с отъездом Шаляпина и Рахманинова концертная жизнь, искусство погибли в России; он это декларировал и потому не слушал радио и не ходил в концерты принципиально. Мясковский же был в курсе всей концертной деятельности и в курсе всего репертуара, знал новые исполнительские имена и весьма сильно влиял на выдвижение молодых. Его отзывы были вроде неписаного закона. Всегда интересовались: «А что сказал Николай Яковлевич?» Большей частью когда я у него бывал, то бывал один, он больше никого на этот вечер не назначал. Иногда кто-то приходил, но не так как у Жиляева, когда приходили все, кто свободен. У Мясковского было организовано так, что он посвящал вечер кому-то одному. Если я, скажем, говорил: «Нельзя ли к Вам прийти?» — «У меня тот-то, приходите завтра».

В. Р. Может быть, Вы знаете, в чем причина того, что Мясковского сейчас мало исполняют? Не связано ли это с качество музыки?

К. К. Мясковский в этом смысле аналогичен Танееву. В какой-то степени ренессанс Танеева у нас произошел. Хотя

опубликована только одна его симфония, но скрипичная сюита исполняется часто, а также антракты и увертюра к «Орестее». Опера, правда, не ставится. Но тут играют роль идеологические соображения. Ну кого волнуют античные сюжеты? Во всяком случае исполняют его романсы. Он, Танеев, не первооткрыватель, но продолжатель. Он из тех продолжателей, каким по существу являлся и Рахманинов. Но, конечно, Рахманинов гораздо более яркая индивидуальность. Танеев больше эпигон Чайковского, Мясковский меньше. Я бы вообще не называл его эпигоном. Это — особая ветвь в русской музыке, которая получила развитие в его творчестве и перешла потом к Шебалину. И, пожалуй, потом она заглохла; может быть, в какой-то степени его ученики — Кабалевский и другие — продолжают эту линию. Здесь, очевидно, совмещение традиций с какими-то новыми гармоническими приемами. Творчество Мясковского светлеет. Он начинал очень мрачно. Но надо сказать, что такие мрачные сцены, как в Шестой симфонии, до сих пор производят грандиозное впечатление. Рядом же была светлая Пятнадцатая симфония. У него великолепные более поздние симфонии. Вот я очень люблю Четырнадцатую, Двадцать пятую и Шестнадцатую. Шестнадцатая симфония посвящена советской авиации, написана после перелета Чкалова. Это очень яркое сочинение, которое до сих пор меня волнует. На пластинке у меня есть и Шестая его симфония, и Шестнадцатая. Я продолжаю исполнять Мясковского. Пятую симфонию сравнительно недавно играл в Ленинграде. Это композитор, конечно, с определенным своим лицом, но не новатор. И еще: ему очень вредит непрактичная оркестровка. Его партитуры не самозвучащи, приходится что-то вытаскивать, иногда даже дописывать, потому что порою невозможно существенное показать путем баланса звучания. Но в непрофессионализме его обвинить никак нельзя… Не было чувства оркестра, и он не мыслил оркестровыми тембрами. Что касается меня, то я до сих пор являюсь поклонником его лучших произведений, и, конечно, его личность, обаяние, общение с ним не может не оставить следа.

В. Р. Кажется, в театральном деле перед войной были какие-то крутые хозяйственные реформы?

К. К. Да, вернемся в ленинградскую жизнь. Перед самой войной Малый оперный театр стал претерпевать какие-то весомые изменения, и не в лучшую сторону. Толчком к этому послужил перевод всех театров на самоокупаемость. Конечно, по отношению к опере это бредовая затея, которая себя и не оправдала. Потом началась война, сразу об этом забыли. К тому же во время войны были совершенно другие условия. А тогда,

когда нам спустили установку, что театр должен сам окупать себя, то почему-то этому не хотели способствовать наши слушатели, и на классический репертуар охотней шли в Кировский театр, чем в наш. Тогда Малый оперный театр занялся реставрацией каких-то старых спектаклей, в свое время нашумевших и потом снятых с репертуара за обветшалость. Ну, например, оперетта «Желтая кофта» Стрельникова, по-моему… Там в основном показывалась Разлагающаяся буржуазия. Пародировались шикарные фокстроты. Великолепен там был Ростовцев — старый комический актер, который в МАЛЕГОТе участвовал в оперетках, он даже пел, нет, «пел» нельзя сказать, он больше проговаривал. И так как он немножко заикался, у него скороговорка не получалась. Я этот спектакль дирижировал иногда и помню, что для него бесполезно было брать медленные темпы, потому что в них он тоже умудрялся отставать. Но в оперетте он просто великолепен. Между прочим, фильм есть такой: «Девушка спешит на свидание» — вот он там играет главную роль — блистательно совершенно…

Эту «Желтую кофту» восстановили. Но славу театру он не принесла, потому что это спектакль конца двадцатых годов, нэпмановский. Была поставлена опера «Трильби», которая в свое время шла в Большом театре (с Пироговым и Жуковской). Эту оперу сочинил молодой Юрасовский, Опера эклектична по музыке, хотя с ярким чувством драматургии, а пьеса страшно мелодраматична (даже не помню чья). Там гипнотизер Свингали воздействует на Трильби и она поет под гипнозом божественным голосом, а вообще-то у нее голоса нет, и все развенчивается…

…Этот спектакль тоже был поставлен в Малом оперном театре. Дирижировал Грикуров. Публика немножко потянулась. Оперу тут же, конечно, предали анафеме в прессе, и правильно, потому что это — дурновкусное произведение. А хорошим спектаклем, на публику, был «Цыганский барон» который Хайкин сделал сам. Он пригласил Феону, руководителя оперетты как постановщика. Было заново оркестровано много полек и вальсов Иоганна Штрауса из вставных номеров. Это спектакль хорошего тона, там актеры пробовали себя в комическом жанре. Как-то поддержали театр. Однако пошли всякие разрушительные разговоры: «…хор разбивается, он и на основной сцене, и в оперетте — спектакль неполноценен. Видимо, нужно было находить какую-то новую линию. Может быть, если вернули бы дотацию, то этого не понадобилось бы». Короче говоря, популярность Малого оперного театра стала перед войной падать, а Кировского — очень возрастать. Потому что в Кировский театр в это время пришел Пазовский. Он сделал там целый ряд ярчайших

постановок: «Иван Сусанин», «Царь Салтан», «Чародейка». Это образцовые спектакли. С каждого можно было сразу делать пластинку. С Пазовским мы столкнулись в Большом театре, я более подробно о нем расскажу в связи с тем временем…

В. Р. С кем же из дирижеров Вы сблизились перед войной? Может быть, это был и Рабинович?

К. К. Обязательно о нем расскажу. Но тогда мы с ним были еще очень далеки. Сложились близкие отношения с Куртом Зандерлингом. Он помогал мне консультациями по «Проданной невесте». Курта Зандерлинга пригласил Штидри как концертмейстера и второго дирижера. Штидри уехал, а Зандерлинг остался, он стал вторым дирижером у Мравинского.

С Грикуровым у меня были просто приятельские отношения, а с Рабиновичем не дружеские, но доброжелательные. Я ходил на его концерты, но бесед с ним о музыке пока что еще не вел.

В. Р. Ощущали ли Вы временами в Ленинграде какую-то неприязнь?

К. К. Были разговоры, что вот, мол, из Ленинграда берут лучшее в Москву. Действительно, уже начался процесс стягивания в столицу всего, что ценно — Самосуда взяли, он коренной ленинградец, дирижировал еще в Народном доме в дореволюционный период. Да, сюда московских режиссеров тянут, вот и московские дирижеры появились. А этот московский дух — совсем не то, что в Ленинграде. Надо сказать, действительно, ленинградский «дух» от московского отличался, сейчас это нивелировалось, но в то время…

Я могу сказать об оркестрах. В Ленинграде особая культура звукоизвлечения в оркестре. В Москве была головановская школа, более мощного, тяжелого звучания. В Ленинграде был Дранишников — великолепный дирижер, представитель другой школы. Он осуществил ряд прекрасных постановок. Вот я помню у него «Пиковую даму», это был совершенный спектакль. Дранишникова почему-то тогда перевели в Киев, а Пазовского назначили на его место. Это было примерно в году 1938–1939. Дранишников вскоре скончался.

В Ленинграде больше любили камерную музыку. Там был разнообразнее репертуар, конечно, более ощутимая ориентация на западную музыку, чем в Москве. В Ленинграде следов РАПМа осталось меньше, потому что сильнее были интеллигенты — Соллертинский, Шостакович, Дмитриев. Вот этот кружок молодых музыкантов, художников и вообще людей искусства, которые создавали традиции ленинградской школы. Потом — ленинградская оркестровая школа: кларнетовая Генслера,

который был первым кларнетистом ленинградской филармонии, Васильева — фаготиста, Буяновского — валторниста. Сын его до сих пор совершенно вне конкуренции держит валторновое первенство в Союзе, и к нему ездят учиться из-за границы валторнисты — это Ленинград! Что же касается самого духа, который утратила, к сожалению, Москва, — в Ленинграде он остался. В то время в Ленинградской филармонии могли встретиться визитки с полосатыми брюками, стоячие воротнички. В Ленинграде меньше посадили, были какие-то старые интеллигенты, которые приходили в концерты. В Москве они бы выглядели уже смешно. А в Питере это было торжественно и как-то величественно. Переводы в Москву начались еще до войны, а война вообще все завершила.

В. Р. А сейчас разве иначе? Ведь Москва в определенном смысле — объевшийся ценностями коллекционер. Она стягивает всех — от вундеркиндов до хоккеистов и академиков…

Жизнь и музыка во время войны

В. Р. Война сразу изменила отношение к искусству, не так ли?

К. К. Но мы ведь и состояли насквозь из музыки и через музыку начали относиться к тем страшным новостям, которые на нас обрушились. В Ленинграде война и началась не так как в Москве. Фронтовая атмосфера в Ленинграде почувствовалась сильнее и раньше, в первые же дни войны. Прибалтика была оккупирована через несколько дней, Ленинград оказался в непосредственной близости к фронту. В театре работали примерно три дня после 22-го числа. Я сам дирижировал «Майскую ночь» то ли 23, то ли 24 июня, а на спектакле было человек 12 или 14. Уже не до театра было, а после этого спектакли прекратили. Что будет с труппой? Но тут же началась мобилизация. Все члены партии записались добровольцами, ожидали, что не сегодня — завтра призовут на фронт. Театр занялся фронтовыми заказами. Плели маскировочные сетки. Все хористки сидели на сцене и делали всякие аппликации на сетях для того, чтобы под ними скрывать военные объекты. А мужчины пошли копать противопехотные и другие рвы. Прямо напротив Малого оперного театра, там, где сейчас стоит памятник Пушкину, вернее между филармонией, Малым оперным театром и Русским музеем разрыли весь этот садик. И я копал, конечно. Обшивали досками…

Примерно через две недели после начала войны большая группа артистов, в том числе и руководящий состав, были мобилизованы на окопные работы. Это уже непосредственно под Ленинградом. Вначале мы делали такие противотанковые рвы в Обухове. Это всего в девяти километрах от Ленинграда, а затем нас послали в более отдаленные районы. Первый район был примерно километров за 30. Я не помню, как называлось это место. Но, к сожалению, как у нас всегда, — бестолковщина была дикая. Нагрузили полный эшелон мобилизованных людей, в большинстве домработниц, домохозяек и в том числе и актеров. Привезли куда-то, где не было даже станции. Была одна какая-то маленькая хибарка, в которой спал майор. Нас резво выгнали из вагонов, и поезд быстренько ушел обратно задним ходом. Когда мы этого майора растолкали, он спросил:

— Инструмент вы привезли?

— Нет, не привезли.

— Так что же вы не привезли? Нечем копать.

Ну, вот, сидим, ждем, пока он свяжется с Ленинградом, чтобы прислали орудия труда, и стараемся искать убежище. Деревня на

пять-шесть дворов. Ну, в общем, и оказалось пять-шесть лопат на эти несколько тысяч человек, которые приехали. Было очень теплое лето, и люди как-то устроились ночевать. Инвентарь привезли только на следующий день. Но самое главное — моментально кончилась вода. Один или два колодца на всю деревню, рассчитанные, может быть, на 50, ну на 100 человек, а тут приехало несколько тысяч. Идет земляная жижа, и мы вместо окопов стали рыть колодцы. Нарыли колодцы, потом ходили в разведку по окрестным деревням, где можно разместить людей. Копали мы там недолго, всего пять или шесть дней. А после того как выполнили это задание, вернулись обратно в Ленинград, и сейчас же нас послали в другое место.

К тому времени я уже успел себя проявить по линии организационной, и меня райком назначил командиром эшелона. Мы поехали уже в Лугу — это больше ста километров от Ленинграда. Не доезжая до Луги 20 километров, остановились. Место называлось Толмачево. Я командовал этим эшелоном, и было там 11 тысяч человек. Мне дали карту, сказали, куда надо идти. Расстояние — километров 20 по проселочной дороге. Приехали мы так, чтобы идти в темноте и чтобы к ночи добраться до другого места, потому что уже летали самолеты и бомбили. Фронт был в восьми километрах. Первым делом, конечно, выяснилось, что никто нас не встречает. Пришлось самим идти. И, как всегда, первые идут быстрее, а задние начинают кричать: «Реже шаг, реже шаг». Идет одиннадцать тысяч человек! Я начал бегать туда-сюда. Бабенки кричат: «Эй, панама, куда завез?» (У меня была белая панама от солнца). Причем, уже имея опыт окопных работ, артисты театра были экипированы. Им дали казенное обмундирование, потому что в своем и холодно и неудобно работать. Дали костюмы и шинели из реквизита «Тихого Дона» и обувь соответствующую, из реквизита… Обувь мы прокляли быстро — буквально через 20 минут, потому что этими неразношенными, неразбитыми ботинками мы сбили ноги моментально. А шинели, в которых мы были, вводили всех в страшное заблуждение, и накапливались большие неприятности, потому что шинели были австрийские, с орлами. Каждый патруль останавливал нас, видя, что идет колонна немцев в немецких шинелях. Подозревали и очень тщательно проверяли документы. Так как наша группа шла в голове (поскольку я был ведущий), то задержка в пути была изрядная. Шли мы всю ночь эти 20 километров, добрели, наконец, до деревни, где находился штаб оборонительных работ.

На этот раз работы были очень солидные — целый оборонительный район. Фронт был действительно совсем рядом,

и это добавляло срочности. Постреливали, полётывали. Стреляла артиллерия такая далекая, не в нас, а через нас. Летали самолеты — «рамы», просто смотрели, покачивали крыльями — видят, что трудятся. Сначала мы думали, что будут бросать бомбы, потом уже не обращали внимания. Надо сказать, что из оперной труппы образовалась активная и ушлая бригада землекопов; мы первым делом стали смотреть, где грунт лучше. Если, скажем, глина с камнями, то это тяжелая работа, а когда попадается песок, то мы на этот участок кладем лапу. Поскольку я был почти что начальником, то удавалось выцарапать дело полегче и поберечь нежные руки артистов.

Рано утром мы пришли в эту деревню. В штабе еще все спали. Кто-то велел всем сейчас же расквартироваться. Приезжие из Ленинграда в этой деревне были, но мало. Умельцы наши, уже имея опыт, быстренько пошли по домам к хозяйкам смотреть, у кого там осталась какая-то живность: куры, коровы, договариваться насчет постоя. Но они поспешили. В 12 часов меня вызывают в штаб и выясняется, что идти надо еще пять километров, в другое место. Я соответственно высказал по этому поводу свои соображения, но ничего не поделаешь, приказ есть приказ. Мы как-никак мобилизованные, и с военным начальством надо считаться. Единственное — договорились, что вещи не будем с собой тащить, у каждого были с собой легкие чемоданчики. Сложили чемоданчики (образовалась довольно большая гора), оставили двух самых вертких из наших хористок караулить эти чемоданчики. Я имею в виду сейчас только группу Малого оперного театра. Остальных быстро распределили, и я с себя полномочия хозяина эшелона сложил. Нас было человек 120. Я там был главным и договорился, что наши вещи возьмет машина, нас обгонит и привезет все вместе с караульщиками туда, куда надо, Нам сказали пять километров, на самом деле было десять, а то и больше. Вышли мы, когда немножко спала жара, днем, по просекам лесным, так что не так опасно — дорога не открытая. И все-таки добрели мы к нужной деревне к самому вечеру, когда начинало темнеть. Никакая машина нас не обогнала и не попалась навстречу, По величине деревня была такая же как и первая, но уже вся забита — нигде места нет. Вещей у нас нет, все налегке, а был уже август, и вечера случались холодные. Первым делом стали искать ночлег. Все избы и амбары уже заняты. Мне кто-то шепнул, что на той стороне озера есть пионерлагерь НКВД. Мы с моим помощником Сережей Шапошниковым (отличнейший баритон и очень хороший человек) бросились в этот лагерь посмотреть, нельзя ли там разместить людей. В темноте уже, спотыкаясь, добрели. Первым делом,

видим — сторож с «пушкой» (с ружьем то есть) стоит. «Не пущу, нельзя, не приказано, я объект охраняю» — и все. Я туда, сюда, начал его увещевать, вот мол, артисты, у них голоса пропадут, то да се. В конце концов уговорил, он открыл нам веранду — пять гранитных ступенечек, метров 25. А нас 120 человек. Я говорю: «Сейчас мы сюда приведем. Сережа, иди, веди нашу группу, наверное, уже вещи приехали и можно будет хоть ночью выспаться. Прошлую ночь-то все шли пешком». Он побежал туда, а я начал к старику подъезжать: «Нельзя ли что-нибудь на пол?» Он отвечает: «Ладно, такой вы симпатичный, да раз артисты…» и повел в сарай. Там лежали какие-то маты соломенные. Красота — покрыть сверху пальтишком и можно уже спать, не на деревянном полу. Маты были чем-то пересыпаны, я попробовал, что-то соленое, да ладно, черт с ними, сойдет. Он настолько расщедрился, что говорит: «Ладно, дам еще 50 тарелок. Когда будут привозить еду, чтобы не из котелков хлебали, а из тарелок». В общем, обеспечил материальную базу полностью. И потянулись наши, а вещей нет. Оставили караулить машину, еще двоих с тем, чтобы когда она придет, дали знать.

Пришли все 120 человек. Конечно, на этой веранде не могут устроиться. Сидим. Половина примерно разлеглась на этих матах, вторая половина сидит, «загорает», ждет вещей. Одиннадцать, двенадцать, час — ни вещей, ни машины, ничего. А я уже бежал туда в деревню и останавливался на дороге, свирепость меня обуяла. Я один пошел в штабную деревню ругаться с начальством. Должен сказать, что я дал дрейфа моментально. Но уж раз пошел, то чувство гордости мне не позволило повернуть обратно. В свете ущербной луны мне казался за каждым деревом человек. Раз уж за восемь километров фронт, то тут вполне могут быть немцы. В общем, один-одинешенек часа три я добирался туда. Пришел, когда светало, часов пять было. Сидят эти старушки на вещах: «Приехали шоферы, легли спать, сказали, завтра отвезут».

Я пошел буянить. Разбудил штаб ночью. Меня облаяли, я тоже облаял. Шоферов разбудили. Часов в 6–7 утра вещи туда привезли. А на следующий день сторож мне говорит: «Маты приказали у вас изъять». — «Кто?» — «Вот приезжал завхоз, он говорит, что эти маты пересыпаны мышьяком от крыс, вы можете потравиться». Я вспоминаю, как пробовал на язык! Ничего не случилось, маты мы не отдали. Я просто предупредил, чтобы были поосторожней. И тут началась настоящая работа, не так, как там, раньше. Тут было организовано заранее все очень хорошо.

Приезжал секретарь обкома Левин, чудесный человек. Были и инструменты, и план работы, и вокруг несколько тысяч трудилось. Мы только влились туда. И достался нам Довольно

тяжелый участок с глиной и камнями. Но все Равно артисты юмора не теряют никогда.

Работали мы по 11 часов посменно. 120 человек были разбиты на две бригады только потому, что спать в этой комнате могут 60 человек. Одиннадцать часов земляных работ — можно себе представить, что это за нагрузка. Еще тут было два часа таких, когда уже начинало темнеть. Два часа, когда одни не хотят уходить из комнаты, а другие после 11 часов работы уже хотят спать. Это было довольно-таки трудно. Кончались белые ночи.

Я быстренько — опять в штаб. Начал там выклянчивать, что полегче. С начальством договорился и уже более легкую работу дали актерам, то есть меньший участок.

Да, юмора мы не теряли. Мне было приказано наблюдать за работой, причем сказали: «Мы можем Вас освободить от работы, раз Вы начальник». — «Нет уж, простите, — сказал я, — копать я буду со всеми, а если нужно — меня вызовут осмотреть или еще что…»

Копали мы противотанковые рвы — три метра в ширину, метр соответствующий спуск и два метра в глубину. И вот я вижу — в этом откосе ребята что-то оставляют. Что-то возятся там.

— Что там?

— Подожди, Кирилл…

Гляжу, они вылепили бабу, которая стоит на коленях, спрятав голову в этот откос; стоит в весьма пикантной позе и надпись: «На удивленье Риббентропу здесь МАЛЕГОТ устроил жопу!» В общем, не теряли духа. Надо сказать, что ленинградцы в этом отношении отличались от москвичей. Паникой там не пахло совершенно.

Мы уже несколько раз оказывались в окружении, поскольку все время немцы выбрасывали десанты ближе к Ленинграду. Десанты уничтожали, но на это время сразу же прекращался подвоз продовольствия. Как только кондер переставали привозить, пили только горячую воду, кипяток, — мы понимали в чем дело… Хлеба нет — крошки везут. Потом и того не стало. Люди стали голодать, а копать надо. Но тут подвернулась полуторка какая-то из Ленинграда. Я побежал в штаб, попросил разрешения съездить в Ленинград и привезти хоть немножко продуктов подкормить народ. Я сел в эту полуторку, и мы ночью дернули в Ленинград. Как раз в этот момент дорога была свободна, и мы доехали очень хорошо. А план у меня был такой… В Ленинграде уже ввели карточки, но оставалась и коммерческая торговля. В одни руки можно было получить сто граммов масла, сыра, колбасы, и мы договорились с оставшимися ребятами, что их домашние принесут деньги, а мы мобилизуем всех девочек-комсомолок, которые там остались (балетных и прочих). И

действительно, за один день мы накупили довольно много пищевого добра: несколько килограммов масла (каждый по сто граммов приносил и все вместе сваливали в один куль), какие-то там крупы, еще что-то, чтобы подкормить людей.

Во всем участвовал и тот самый Горяинов, мой товарищ, режиссер, который к войне стал уже заместителем директора. Он нагрузил театральную машину и поехал вместе со мной отвозить эти продукты. В пути у нас был довольно забавный случай. Наш шофер очень спешил. Мы ехали днем, уже привыкшие ко всяким неожиданностям. Шофер задумал попасть в этот же день обратно в Ленинград и гнал вовсю. Дорога была неважная, уже побитая и кое-где подбомблённая. Видим — идет стадо. Гонят стадо в эвакуацию навстречу нам. Там был проход достаточный для машины, но какая-то дура-корова сунулась тут же под колесо. Мы ее так немного подмяли, «провезли» метров пять-шесть. Остановились, она встала, прихрамывает. Пастух на нас с руганью, мы в ответ: «Что вы не смотрите, то да се». В этот момент над нами пошли самолеты, очень низко, и мы моментально бросились по сторонам. Самолеты на бреющем полете пролетели над нами, и мы слышим там, за километр, бомбежка идет. Наконец мы с этими пастухами и относительно пострадавшей коровой расстались, сели на машину и поехали. Через километр станция. Доезжаем. Вся дорога разбомблена, станция горит. Не случись этой встречи с коровой, мы бы точно в этом самом месте и угодили бы под бомбежку.

Мы сидели на рвах три недели. Работали. Надо сказать, что работали не за страх, а за совесть. Но работа была очень тяжелая, хотя организовано все было хорошо. Полагалось пятьдесят минут работать, десять — перерыв. В эти десять минут все люди ложатся кто как… И как-то певцы собрались и хором запели русские песни. Потянулся народ: «Из Ленинграда кто там копает?» Окрестные колхозники сами не копали, а сидели тут, и помогать — не помогали, и продукты у них давно все раскупили. Вот приходили слушать, как поют. А для того чтобы был порядок, какого-то старика, который приехал из Ленинграда по ошибке, посадили на должность, дали ему часы и железную рельсу, и он как 50 минут — бей в рельсу, через 10 минут снова бей отбой. Этот старик тоже приходил слушать песни и делал перерыв побольше. Так случалось — концерты по 25 минут устраивали.

А в Ленинград уже нельзя было проехать. Меня вызвали в штаб и сказали, что нужно выбрать человек 10–12 надежных из коммунистов или комсомольцев, которым можно доверить оружие, ибо, возможно, придется выходить с боем из окружения. Но и работать продолжать надо. Кажется, говорили о десанте.

Потом этот десант уничтожили, но в этот момент была опасность попасть под его огонь. Об этом знали очень немногие, но ситуация была сложная, и к тому же опять нечего было есть. И тут мы мобилизовали уже другую бригаду — человека три-четыре из оркестрантов, которым дали деньги, присланные через меня родными. Снарядили бригаду туда, где что-нибудь есть. Как сейчас помню, Додик Заморин — скрипач, с которым мы потом подружились, возглавил эту группу. Они прошли 22 километра и нашли неразорённую деревню, которая стояла в стороне от оборонных работ. Они там накупили кур и даже пригнали барана. Куры были связаны, кричали и трепыхались, иногда вырывались, и они бросались их ловить, а барана гнали. И благополучно добрались. Сейчас же нашлись умельцы, которые зарезали барана, освежевали его, сварили шикарный суп и… Представляете, что было после голодухи с баранины? После этого работать было невозможно. Каждую секунду кто-то с криком бросался в кусты.

Прошло три недели. Нам осталось немного выполнить эти работы, как вдруг где-то в середине всей этой эпопеи меня вызывают в штаб — приехал Левин, секретарь нашего обкома, Ленинградского. Он и говорит:

— Товарищ Кондрашин, вам нужно сейчас же ехать в Ленинград, вот вам моя машина, я здесь остаюсь на день, вас шофер отвезет.

— Зачем?

— Вам в Ленинграде объяснят.

— Если вы хотите дирижера освободить от этих работ, то я с этим не согласен, я хочу так же, как все.

— Приказ не обсуждают. Потрудитесь сесть в машину и ехать.

Тут я решил, что, поскольку все записались добровольцами и я тоже, пришел приказ о моей мобилизации, и он мне не хочет говорить об этом. Сели мы в машину и поехали. Всю ночь ехали, утром в Ленинграде. Сразу — в театр. И новость мне сказала первая же встречная девушка из служащих: «Пришла телеграмма позавчера. У вас в Москве скончался отец». Я бросился к директору. Выяснилось — сегодня в двенадцать часов дня его хоронят. А уже с Москвой не было железнодорожного сообщения. Я в тот же день той же машиной, которая пошла обратно за Левиным, вернулся на окопы. Товарищи уже знали, зачем меня вызывали в Ленинград, и были очень тронуты, что я тут же вернулся, и все время пытались меня оберегать: полегче давали грунт, чтобы не было такой тяжелой работы. А отдых там был на носилках. Самое тяжелое — ломом долбить и лопатой накладывать на носилки. А носилки — легче. На носилках два

места — переднее и заднее. Переднему там труднее, чем заднему, потому что задний его пихает. Но мы время от времени менялись. Значит, передний нагибается и ждет, пока ему не скажут «О-о-о!», как ослу. Это значит: «Подняли и пошли».

Дней десять примерно прошло с того дня, как я узнал, что отец скончался. Я уже немножко пришел в себя. Вдруг под вечер появляется тубист, который с нами не поехал, Мнацакян, по-моему, его фамилия:

— Из Ленинграда за вами прислан. Приказ сейчас же всех вывозить. Завтра театр эвакуируется из Ленинграда.

Я сейчас же бросаюсь в штаб, то-то и то-то. Там сидит какой-то майор, Левин давно уехал.

— Пока не закончим, не отпущу.

— Так уедет театр.

— Нет, не разрешаю.

— Сам уеду без разрешения.

— Партийный билет положишь на стол.

— Ну хорошо, разберемся.

Я на свой страх и риск всех быстренько поднял, и мы отправились ночью обратно в Толмачево, не зная, как мы доберемся, ходят там поезда или не ходят. Тубист-то приехал на поезде, а обратно пойдет или нет? Приходим в Толмачево, стоит паровоз. Стоит составчик, дымит. Паровоз смотрит в сторону Ленинграда. Нет ни души. Мы сели в эти вагоны. Прошло часа два, и чудо — поезд поехал в Ленинград. Приехали мы часов в семь вечера. И узнали, что в одиннадцать утра на следующий день отправляется эшелон. Уже готова моя семья. У меня жена тогда была — солистка театра Красовская, и с нею ее мать и тетка. И тут я пристроил к нашим быстренько и своего престарелого дядьку. Он доктор, коренной ленинградец, ни за что не хотел ехать. Я у него жил по нескольку дней раньше, когда разово приезжал в Ленинград. А его и семью заставил эвакуироваться и спас им вообще-то жизнь. Они, конечно бы, погибли, блокаду им не выдержать…

Прибываем на вокзал. Стоит громаднейший эшелон. Впереди четыре классных вагона, потом идут теплушки до самого конца. Значит, начальство и солисты в первых вагонах (классные вагоны были понятно для кого). Меня сейчас же назначили комендантом эшелона. Это обыкновенные вагоны, лежачие, плацкартные. А в середине вклеили двенадцать товарных вагонов, но они уже были забиты женами военнослужащих, защищавших остров Ханка (который долго держался), но их успели эвакуировать и прямо в этот эшелон воткнули, и потом вагонов шесть МАЛЕГОТа. Там уже артисты оркестра, хористы, постановочная часть и так далее.

Я принципиально полез туда со всеми — в хвост. И на каждой станции бегал получать инструкции от начальства. Наш состав занимал около километра. Он ни на один разъезд в одноколейном пути не въезжал. Приходилось ждать встречного поезда, когда встречный поезд становился на параллельный путь, протягивался наш, чтобы тот мог выехать. Если бы встречный поезд оказался длиннее, то разъехаться нельзя было бы.

Поехали мы в Оренбург. Но тронулись не сразу. Сели-то мы в 11 утра, а уехали в 4 часа дня на следующий день, потому что шли сведения, что идут бои за Мгу и проехать нельзя. Стояло три эшелона. Вот Малый оперный театр с женами военнослужащих с острова Ханка, консерваторский эшелон и эшелон Кировского театра — рядышком все стояли. Причем директором театра у нас тогда был некто Тарасенко. Это — колоритный очень товарищ, такой довольно хитрый хохол. Он был тенором, причем тенором характерным, когда-то прославившимся ролью дона Базилио в «Свадьбе Фигаро», жену с ребенком немедленно услал в Ярославль и сам оставался там среди родственников… А тут приехал эвакуировать. Все время он докучал:

— Где Кондрашин, где Кондрашин? Поди к коменданту вокзала и узнай, когда поедем.

— Подумаешь, начальник, идите вы узнавайте, мне размещать людей надо.

Все время идет народ — родственников еще надо как-то распихать. Вагоны эти всего на двадцать человек. Где-то нужно достать нары. Короче говоря, приходилось заниматься совсем другими делами.

Об искусстве не было уже и мысли никакой. Особенно тогда — на окопах. Когда же началась эвакуация, мы тоже поехали, не зная, что будем делать. Инструменты с собой взяли музыканты, а декорации невозможно было везти с собой. Предоставят ли нам помещение, чтобы играть? Или будем бригады организовывать? Это неизвестно. Пока что была такая задача — эвакуировать людей.

В этот момент приезжает из Москвы инспектор по ленинградским театрам Месхетели. Он командирован председателем комитета по делам искусств Храпченко. Всегда, когда возникали какие-нибудь скандальные истории, когда нужно кого-нибудь выгнать, из Москвы вызывают этого Месхетели. Жена его, Сангович, — известная балерина Большого театра. Сейчас же Храпченко послал его проверить, как идет эвакуация. И вот он бросился в театры, ему сказали, что все на вокзале: «Поезжайте, может быть, успеете еще». И он в мыле является на вокзал, видит, что эшелоны стоят под парами, бросается к голове, смотрит —

идет растерянный Тарасенко, тот к нему:

— Григорий Яковлевич, как тут у вас дела?

— Да подожди, не до тебя!

— Как не до меня, я пришел…

— Ты иди к Кондрашину, он тебя устроит. Места нет, но может быть…

— Вы что, меня не узнали?

— Да узнал. Ты Боровский из театра оперетты… Знаю я тебя.

Он не узнал даже Месхетели, в панике принял его за тенора из Оперетты. Это потом ему дорого стоило…

На следующий день совершенно неожиданно тронулись все эшелоны. Впереди шел Кировский театр, потом мы, за нами консерватория. После этого был выброшен десант на Мгу, и началась блокада Ленинграда. Это было в последних числах августа. Началась двухнедельная дорога в Оренбург. Все пути, конечно, забиты страшно. Достать по дороге что-то трудно. Правда, питание какое-то эвакуированным давали. Но очень нерегулярно, и все время нужно было по прибытии на станцию бегать, организовывать, пробивать, так как всюду были очереди. С тех пор они никак и не рассосутся.

На каждой станции мы стояли подолгу. Причем, поначалу пытались узнать, сколько точно будем стоять. Но это было совершенно неизвестно. И уже когда приезжали в какой-то крупный город, то никто ничего не спрашивал — все разбредались по городу, стягивались к базару кое-что купить, поменять, поесть. Бывали случаи, когда эшелон неожиданно уходил раньше. Люди садились в другой эшелон и на следующей остановке спокойно догоняли свой, потому что знали — отстать нельзя. Естественно, что в классных вагонах уборные вышли из строя молниеносно, а в товарных вообще ничего и не было. На маленьких остановках все бросались сразу же к кустам. Была только одна семья, которая не бросалась по кустам. Это семья помрежа Ларисы Робинсон, которая везла с собой 21 родственника. Большая семья и очень трусливая. Прежде всего, они боялись расстаться с какими-то сумочками и портфелями (видимо, у них что-то было на черный день). А потом ведь нужно прыгать… Теплушка довольно высоко поднята над полотном и забраться трудно, а там очень престарелый народ. И они устроили себе туалет. Где-то достали марлю — запасливые люди — ведро, и посреди вагона устроили себе уборную, которой пользовались почти все, но так как в вагоне не так уж много было народу, то в основном это был туалет для Робинсонов. Сейчас же на вагоне написали мелом: «Вагон-клозет, воздуха нет, один озон имени Робинсон».

Короче говоря, ко мне стали приходить и жаловаться, что, мол, невозможно спать, дышать нечем и т. п. Я пришел, рассвирепел и разрушил всю их постройку. Они потом стали на остановках с большой осторожностью вылезать.

Сейчас вспоминаем даже и смешные случаи, но тогда ситуация была очень угрожающая для всей страны. И это все понимали. Неизвестно, что будет с нами, и как и что. У многих Родственники остались в Ленинграде, и все равно народ позволял себе увидеть шутливую ситуацию. Вот типичное свойство Русского духа — всюду находить юмор.

Дорога занимала две недели. Когда мы приехали в Чкалов (так в то время назывался Оренбург), то оказалось, что нам приготовили театр. Это был Театр оперетты, крохотное помещение мест, наверное, на 300. Причем, театр был совершенно разорен. Выяснилось, что оперетта была эвакуирована в Орск — это за 200 километров, районный город, а так как все начальство имело в оперетте фаворитов, наш театр встретили не очень приветливо. Оперетта вывезла все, вплоть до выключателей. Да, проводка оборвана — не было света. И никаких квартир, конечно, ничего нет.

Приехали после двухнедельной дороги — жить негде, только в театре. А там дикая грязь, каменные полы всюду. Одна женщина уже на сносях была, — как только приехали, у нее роды начались, нужно было все устраивать. Тарасенко в полной растерянности бросается туда-сюда. Мобилизовали партийную организацию выискивать квартирный фонд. Чкалов наводнен эвакуированными. Начались уже антисемитские тычки: «Вот жидов спасают, а наши русские идут воевать», хотя у нас из оркестра и из труппы очень многие евреи были мобилизованы на фронт. Мы ходили по квартирам, имея мандат из райисполкома, разрешающий осмотр жилплощади. Там по три или четыре метра на человека распределено, излишек или угол. Как нас встречали, вы можете представить, конечно.

В общем, как-то расселили. А директор Тарасенко в это время ходил и пытался устроить что-то для верхушки. В гостинице… Там была жуткая гостиница, номеров на 15, наверное, недалеко от драматического театра. Наконец он выхлопотал для верхушки общежитие районных партийных курсов, с большой гордостью пришел и сказал, что туда поедут самые ведущие. Это была школа в 11 классов, каждый класс метров 40 и пять метров высоты. Там и было общежитие, и в общем можно было разместить одиннадцать самых больших семей. Причем, там даже была канализация, уборная и прочее что-то, что было в то время редкостью и роскошью.

Как мы все это осмотрели, так поняли, — кто поумней, туда ехать не должен. Во-первых, нечем будет топить, что и случилось на самом деле. Во-вторых, далеко — три километра от театра, — четыре конца делать по сибирским вьюгам или пыльной буре — это страшная вещь. Но все же тогда бросились на эту возможность, в том числе и я вселился туда.

Помню забавный эпизод. У нас был драматический тенор — некий Гефт. Певец с очень крепким голосом, но был знаменит тем, что имел юридическое образование. Он слыл основным оратором, и когда нужно было куда-то запустить и что-то выбить, то посылали Гефта. И вот однажды, поскольку на Тарасенко не очень надеялись, с ним послали Гефта к одному из секретарей обкома или к заведующему хозяйственной базой. Они приходят — Тарасенко, Гефт (и Хайкин там был, потом мне он и рассказал). Тарасенко представляет: вот заслуженный артист Гефт, вот заслуженный артист Хайкин пришли вам сказать «спасибо» за эти общежития.

— Ну что же, хорошо, езжайте, въезжайте, селитесь. Тогда Гефт говорит:

— Да, но там нужно кое-какие капиталовложения сделать.

— Чего, чего?

— Капиталовложения…

— Что вам надо?

— Ну, нужно уборную привести в порядок (там были выбиты стекла).

— Да, уборная там богатая!!!

Тогда Тарасенко, вступая на своем понятном языке, говорит:

— Как же ты не понимаешь? Разве тебе заслуженный артист орлом сядет?

Вот на таком уровне там шло общение. Надо сказать, что этот знаменитый и так много обсуждаемый туалет вышел из строя при первых же морозах, моментально, и мы вообще оказались без уборных. Причем окрестные все эти заведения были забиты выше головы, мобилизовали ассенизационный обоз, но в общем, лошадей не хватало и чистить было некому; мы мучились невероятно.

Так началась чкаловская эпопея. Прежде всего как-то удалось растопить лед начальства. Первым секретарем там был Денисов, довольно приличный человек, интеллигентный. Его потом вскоре призвали. Тогда он нам очень активно помогал: и номера в гостинице кое-какие достал, и дровишки подкидывал. Но, в общем, жили голодно, потому что по карточкам там снабжения почти не было. Давали сырой хлеб, глинистый, а по сахарным талонам давали крупу. Картошка — несбыточная мечта. Все жили

тем, что носили на базар вещички, кто что из Ленинграда привез, почти каждый на базаре это обменивал. Картошка стоила, например, 70–80 рублей килограмм, а зарплата — 200–300 рублей тогдашних.

Одним словом, расселились, определились и в конце концов как-то начали работать. Вот тут-то, надо сказать, театр совершил подвиг. Где-то достали и холст, и краски, стали делать Декорации, а условия-то жуткие. Зеркало сцены — семь метров и никаких кулис. Сцена примерно метр до стены. Никаких подсобных помещений нет — всего три уборных с каждой стороны. Но как-то все-таки восстановили весь репертуар и стали готовить новый спектакль. Там с нами был ленинградский композитор Волошинов, талантливый человек. Он начал сейчас же писать оперу на сюжет одного рассказа, который тогда появился в газете. Рассказ назывался «Сильнее смерти» — о том, как спасся партизан, девушка отвлекла немца, подставив себя, ну в общем нечто вроде Тани…

Композитор не успевал инструментовать, и инструментовку делал я. Нашли новый способ: он пишет клавир, этот клавир сейчас же идет в переписку, его разучивают, и идет постановка.

А тем временем я оркеструю, партии расписываются задним числом. Вот так работали. Начало оперы было, а конца никто еще не знал. И опера получилась неплохая. Музыка довольно эклектична, но с чувством драматургии.

Поставил тогда я там «Калинку» московского композитора Михаила Михайловича Черемухина, тоже на военный сюжет. Музыка не очень интересная, но мы старались, как могли, быть в русле патриотического подъема, несмотря на жуткие условия.

Ленинград был в блокаде, там начался голод, и мы все это знали. Здесь тоже было не сладко — жуткий холод, топить нечем. Если благодаря Денисову дрова иногда подбрасывали, то они были сырыми и ими печку не растопить. Моментально мы растащили все заборы по дороге к нашему общежитию; причем, ведь могли и убить, когда видели, что забор ломаешь на топливо, — вот так под полой тащили растопку, щепку какую-то…

Оперой дирижировал Хайкин, но когда он уехал в Москву, я дирижировал тоже. Между прочим, тогда понял, что глаз дирижерский совсем другой. Я думал, что знаю оперу, поскольку инструментовал ее, но когда я встал за пульт, то понял, что я оперу не знаю, потому нужно смотреть партитуру дирижерским глазом, — это совсем другое.

Так как жить было очень голодно, то скоро стала образовываться среди труппы солистов нэпмановская

аристократия и, как бывает, боссами были такие отъявленные безголосые исполнители вторых — третьих партий, но наиболее предприимчивые. Они являлись, предположим, на хлопкоочистительный завод и заявляли:

— Мы можем организовать концерт. За это, пожалуйста, каждому два воза ваты, хлопка отжатого. Для чего? Растопка.

А в другое место он пойдет за картошку, за крупу. Был такой Илья Захаревич — совершенно безголосый, бесталанный актер, но жил как царь. У него винцо водилось, и перед ним все лебезили. Он всех снабжал халтурами. Причем я был заместителем секретаря парторганизации. Секретарь одно время уезжал на фронт, я был за него, и в этот момент, как раз к годовщине Октября, был разгул таких халтурных концертов. Ну, вся наша верхушка подкармливалась, поэтому на левые концерты смотрели сквозь пальцы, хотя там, в Чкалове, было концертное объединение КЭБ (концертно-эстрадное бюро), и можно было официально петь концерты. Так выяснилось, что этот Захаревич шестого ноября организовал семь концертов и во всех семи он сам принимал участие. Это были концерты за муку, и за хлопок, и за картошку, и за крупу, в общем, шикарные концерты. Но один концерт был такой, какой никто ожидать не мог — в ассенизационном обозе; и каждому, кто принимал участие в концерте, обязались вывезти две бочки из его дворовой уборной — очень насущный вопрос. Представляете, как говорили артисты, за что у них концерт?!! Ну уж тут я не выдержал, вызвал Захаревича: «Ты что, милый, с ума сошел? Как же ты представляешь театр? Знаем мы, что там устраиваешь что-то, но нельзя же до такой степени?» — «Ну ладно, ладно, — говорит, — Кирилл, раз уж договорились, следующий раз не пригласят куда-то еще».

Жизнь там была тяжелая, но активная, и работали много. А поощрением, своеобразной премией была отправка на фронт с бригадой. Просто страшная тяга была к этому. За те три года, что я провел в Чкалове, организовалось, наверное, бригад пять или шесть, каждая на полтора — два месяца. Оттуда приезжали люди, полные надежды, их окрыляли встречи с боевыми людьми, хотя чаще выступления бывали во втором эшелоне, или в отведенных на отдых частях. Бригады, случалось, попадали в пиковые ситуации. Опасно было, во всяком случае. Но все приезжали отъевшимися, потому что там давали по два-три концерта в день в разных частях, а начальство же не отпустит без ужина. Но пища, конечно, не являлась главной причиной. Всем хотелось не только вкалывать в тылу, но и помогать фронту.

В. Р. А Вам удалось съездить с такой бригадой?

К. К. Вот одной бригадой такой я и поруководил, и организовал ее. Компания была довольно забавная. Значит, прежде всего, аккомпанировали певцам на скрипке и виолончели два артиста нашего оркестра: тот самый Заморин, который кур таскал на окопах, и Борис Лифшиц. Я сделал транскрипцию всего того, что пели и танцевали, и там максимально возможно использовал двух-трехструнные аккорды. Получилось довольно ловко. У нас была певица сопрано, баритон Шапошников, еще балерина, а также драматический актер Побегалов Александр Михайлович, заслуженный человек, коренной оренбуржец. Еще поехал клоун Мишель, прикомандированный из КЭБа, он нам разыгрывал всякие интермедии. Мы повезли такой концерт.

В. Р. Наверное, все напоминало Вам, что рядом реальная война?

К. К. Помню, что попадали в очень острые ситуации, когда приходилось прыгать с машины и прятаться во рвы, потому что случались налеты и над дорогами проносились самолеты. Обстреливали артиллерией. Вот мы сидим на полянке, за нами село, женщины, старики и дети, и вдруг в середине концерта — взрыв. Это был май сорок второго года, Западный Фронт. Мы как раз и проехали по всем местам, где отогнали немцев. Это южнее Боровска, под Волоколамском, или между Можайском и Волоколамском, километров около 100 от Москвы. Причем всю технику немецкую, брошенную, мы видели своими глазами. И не только технику военную, но и всякие другие вещи, например, патефон и кучу пластинок, в том числе и наши. На «Гимне партии большевиков», который стал потом Государственным гимном, было написано «зер гут». Как рассказали, в этих местах стояли австрийцы и не очень зверствовали: совсем не так, как немцы. Но всюду валялись всякие бумажки, письма. Я там подобрал какую-то записную книжку, прошло всего три-четыре месяца, только начало оттаивать…

Да, каждый концерт наш продолжался всего полтора часа. Конечно, принимали нас всегда очень трогательно. Сначала только видели, что обстреливают. Этот дикий вой снаряда, который мимо тебя летит, и потом раздается взрыв. И вокруг тебя вжиг-вжиг, и ты слышишь — дошли осколки до цели. И я как-то раз взял что-то и обжегся — это раскаленный осколок металла, который упал рядом со мной в нескольких сантиметрах. В это же время из деревни бегут: «Машка, козу давай тащи скорей! Все в укрытие!» Мы сейчас же всю свою храбрость забыли и быстренько сиганули в эти пещеры. Артналет продолжался недолго — несколько выстрелов на всякий случай, бесприцельно. Все это мы видели. Но наших никого не задело, и мы благополучно

вернулись в Чкалов в декабре.

В. Р. Нельзя ли еще вспомнить несколько подробностей организации культурной жизни в эвакуации? Был ли Ваш случай счастливым, и организаторы помогали творческим работникам на всех уровнях?

К К. Я бы так не сказал. Как только мы обосновались в Чкалове, сразу стала ясна полная несостоятельность Тарасенко. Он так и оставался в панике, как с самого начала. Потом он свою семью подобрал в Ярославле, а пока мы ехали, ходил по всем вагонам и спрашивал: «Что это у тебя? Яички? Давай мне для ребенка». Совершенно беззастенчиво вымогал или просто забирал. Тот разговор в райкоме, который я привел выше, показывает уровень его неисправимого дубизма и хамства. В общем, у нас было неофициальное собрание партгруппы, и мы решили его свалить, но самим этого сделать нельзя. И решили послать в Москву Хайкина и меня. Театр еще не работал, только начинали, только расселились. Нас было трое дирижеров, оставался Грикуров. Забота первая — нужно было как-то оборудовать театр. У нас работал администратор Слестинский, который все-таки сумел организовать транспорт для театра. Ему дали лошадь с санями, звали ее Звук, и Слестинский гордо разъезжал по начальству на собственном транспорте.

Командировку в Москву устроили в конце сентября. Первые наши ощущения — мы почувствовали разницу между столицей и Ленинградом. Как был организован народ в Ленинграде! Никакой паники, все очень серьезно, сурово и четко. И какая паника была в это время в Москве! Была непосредственная угроза захвата. Уже шли разговоры о том, что город готов к эвакуации. Можайск занят и т. п.

Мы пришли в министерство и стали жаловаться Храпченко, мол, работать невозможно, давайте нам другого директора.

— Другого не могу дать, Борис Эммануилович, будьте вы директором. А что касается Тарасенко, так он инспектора Месхетели не узнал, в такой панике был.

Для председателя именно это важно, а все остальное не имело значения. Это произвело сильное впечатление — несколько дней в Москве. Там я сумел довольно неплохо организовать подкормку своей семье, то есть набрал побольше барахла для передачи. И мать насовала мне всяких вещей, носков, чулок, примерно 3–4 тючка. Пришло время возвращаться в Чкалов. Хайкин назначался директором, пошло распоряжение в Чкалов. Тарасенко мобилизуется в армию. Мы собираемся обратно. Нам говорят: «Поедете 12–13 октября». 12 октября приходим в министерство — никого! У кого-то с трудом узнали, что все

министерство срочно эвакуируется. Мы кого-то нашли и нас прикомандировали к Большому театру. Они ехали в Куйбышев, мы — в Оренбург. Мы ходим вокруг Большого театра, чтобы не пропустить, когда они будут эвакуироваться. Итак, в Большом все стоят на стреме, и вообще все театры Москвы отправляются кто куда: Большой — в Куйбышев, МХАТ — в Саратов, Консерватория — тоже в Саратов, и все ждут команды. И вот вечером, часов в шесть, нам сказали — скорее на вокзал. Мы бросились в гостиницу за своими тючками, а у каждого их три-четыре. Как их поднять?.. Мы быстренько где-то нашли парней, которые подзаработать хотят.

— Проводите нас на вокзал!

— Давай!

Мы дали им тючки — и на метро. В метро мы сели, доехали до вокзала и… не можем выйти. Вокзалы закрыты и выходы из метро на Казанском вокзале тоже закрыты. Ничего не известно. Толпа, дикая свалка. Мы знаем, что часть театра там, часть с нами, здесь. Закрыли двери, не пускают, переполнено все. Выяснилось потом, что все поезда отменены, кроме двух. Один идет в Саратов, другой — в Куйбышев, и все. А там же — Союз композиторов. Там Дмитрий Дмитриевич Шостакович был, которого мы встретили. Как раз он только что из Ленинграда приехал и вез с собою полунаписанную Седьмую симфонию. Он собирался в Куйбышев, потом из Куйбышева он поехал в Новосибирск к ленинградцам. Арам Хачатурян, Кабалевский — все сидят на перроне, а мы не можем на перрон попасть. И тут нам как-то повезло. Кто-то поднапер — двери выломались, и вся толпа вывалилась на перрон. Мы идем и не знаем, где какой путь и какой поезд и где наши тючки. Честные парни оказались: мы нашли эшелон Большого театра, и в это время тут же оказались наши ребятки, принесли все тючки в вагон. В вагоне — бог знает что. В этот момент как раз встречаем Храпченко, который говорит: «В любой вагон садитесь и уезжайте!» Только что люди расположились более или менее прилично, каждому чуть ли не по полке; а тут все полезли в вагоны, мы в том числе, и Шостакович с вещами. Но когда забрались в вагон, обратно выбираться нельзя было — идет другая волна. Арам Ильич Хачатурян страшно волновался, что у него медикаменты пропали. Был чемодан с медикаментами, подхватить бы его, но он остался на перроне.

В общем, как только все залезли в вагон — поезд тронулся. У нас получился как бы второй эвакуационный период. До Куйбышева поезд шел семь дней… В шестиместном купе ехало 11 человек. Там тоже организовали посменное спанье. Конечно,

полки были всегда заняты. Шостакович бегал за кипятком на станцию, я его видел не раз. Организовалась своя какая-то жизнь. Большой театр ехал с хорошими организаторами. Расстались мы в Куйбышеве. А потом добрались и до Оренбурга, где Хайкин стал директорствовать.

Надо сказать, что он хорошо с этим делом справлялся. Организовал симфонические концерты силами оркестра Большого театра, который приглашали, добывал ноты. Седьмую симфонию Шостаковича играли в тот же год, когда она была исполнена в Москве и Новосибирске. Каждый месяц шел один симфонический концерт, дирижировали по очереди Хайкин, Грикуров и я. За полтора года, что я там провел, в репертуаре появилось сразу примерно 15 названий. В октябре 1942 года я получаю телеграмму из Куйбышева: «Предлагаем симфонический концерт с оркестром Большого театра». В программе были Первая симфония Шостаковича, скрипичный концерт Шебалина (солист — Исаак Абрамович Жук, концертмейстер оркестра) и какая-то классическая симфония. Ну я, конечно, сейчас же, с удовольствием, согласился. Отпустил меня Хайкин, и я поехал на концерт. Приехав в Куйбышев, я увидел совершенно другую жизнь. Куйбышев стал в то время как бы второй столицей. Туда приехали драматический театр, ГАБТ, там собрался цвет интеллигенции; и подкармливали их очень хорошо. Хотя начинали так же, как все: Большой театр поначалу жил в классах, разделенный. Потом перестали расселять.

Нам сразу выдали тушу мяса, и вот, как сейчас помню, тенор Хассон, могучего телосложения человек, с которым потом много спектаклей вместе сделали, рубил мясо. Как мне рассказывала мама, которая была тоже эвакуирована туда, он сразу стал большим человеком, поскольку распределял мясо. Меня поселили в специальный номер от филармонии в интуристской гостинице. И я откормился за три недели, что пробыл в Куйбышеве. Кормили без карточек тех, кто живет в гостинице. Можно было заказать в номер, а можно было спускаться. Я, грешный человек, заказывал в номер, а потом сейчас же бежал вниз и второй раз съедал обед внизу в ресторане по твердой цене. Там многие из Большого театра имели дополнительные возможности, у них были всякие литеры. В общем, жили они, с точки зрения харча, очень хорошо.

Концерт прошел удачно. Я страшно волновался, потому что присутствовал Дмитрий Дмитриевич. Причем, случился даже один забавный эпизод. Когда я вышел за пульт (симфония Шостаковича была во втором отделении) и хотел начать дирижировать, то увидел, что на пульте лежат ноты для первого отделения, а партитуры симфонии нет. Туда-сюда, бросились —

ищут библиотекаря, а он куда-то ушел, в общем, я не знал, что делать. И я стал дирижировать наизусть. Потом вижу — партитуру мне показывают: «Нужно или нет?» — «Давай, давай!» И я уже дальше дирижировал по нотам, но это произвело впечатление. Дмитрий Дмитриевич потом при встрече со мной на сцене, когда выходил кланяться, сказал: «Великолепно дирижировал. Вот у меня сейчас насморк, а то бы я вас обязательно расцеловал!» Вот так у меня началось с ним более близкое знакомство. Я не сомневаюсь, что благодаря его отзыву меня потом перевели в Большой театр.

Вернулся я обратно в Оренбург и привез с собою пуд кофе, потому что в Куйбышеве был свободно кофе в зернах, без всяких карточек. Мы очень подкормились благодаря этому.

Приглашение в Большой театр

В декабре Хайкин как директор уезжает в Москву по каким-то делам: новые лимиты, то да се. Остаемся. Через три дня после его отъезда получаем телеграмму на имя секретаря парторганизации, которая осталась за директора — некто Ахматова (но не Анна Андреевна). «Срочно командируйте Кондрашина в Москву. Храпченко». Ничего не можем понять, — то ли Хайкин не успел доехать… Остается только один дирижер — Грикуров, а репертуар на полном ходу. Потом — звонок из Москвы, через обком (иначе нельзя было, через начальника отдела искусств): «Кондрашину. Б. Э. Хайкин подтверждает — езжайте в Москву». Я срочно выехал. Грикуров остался один тянуть весь репертуар. И когда я приехал, меня Хайкин сейчас же встретил в гостинице и говорит:

— Кирочка! (Мы с ним помирились, когда начались все военные переживания и наша с ним совместная эвакуация. Потом в каком-то городе мы с ним гуляли вместе и излили друг другу душу. Он признал, что был неправ, и все старое было забыто.) Тебя Храпченко хочет в филиал Большого театра назначить (филиал был здесь, в Москве). Он меня спросил, отпущу ли я тебя, и я сказал, что согласен — ты москвич и вообще, я считаю, справишься, и Большой театр будет доволен, и все будет хорошо.

Да, часть Большого театра осталась в Москве. Когда в октябре прошлого года мы прорывались на перрон из метро, то за нашей спиной было еще много музыкантов и певцов, приехавших на вокзал. Нам с Хайкиным повезло — мы прорвались. Но потом двери закрыли, и артисты, в том числе Лемешев и другие крупные фигуры, не захотели лезть в свалку и остались в Москве. Эшелон ушел. И вот оставшиеся решили через какое-то время, что театр должен работать.

В первые дни в Москве была довольно напряженная обстановка. Потом как-то все стабилизировалось: после разгрома немцев под Москвой решили оставшуюся часть труппы организовать в филиал Большого театра. Директором назначили Габовича, артиста балета, и удачно. Он большой умница и режиссер талантливый. Он был добровольцем, воевал — отозвали с фронта и поручили организовать труппу из оставшихся актеров. И даже кто-то стал наезжать из Куйбышева домой. Знаю, что и Самосуд приезжал довольно часто. Он предложил поставить Седьмую симфонию силами всех музыкантов, оставшихся в Москве. Потом он продирижировал несколькими спектаклями в филиале и уехал обратно в Куйбышев. Вообще-то с дирижерами

было плохо, потому что фактически все дирижеры жили в Куйбышеве, а здесь дирижировали музыканты: Семен Семенович Сахаров и Александр Петрович Чугунов оперными спектаклями, а Александр Давидович Цейтлин, концертмейстер балета, балетными. Нужен дирижер. И Храпченко приказом переводит меня в Москву. Самосуд в то время был наездом в Москве, а заместителем по художественной части филиала была Валерия Владимировна Барсова. Причем Самосуд, как истинный дипломат, всегда, когда нужно было вести неприятный разговор или принять решение, посылал к Барсовой. А ей он говорил, что нужно сказать и сделать.

Хожу на спектакли. Встречаю Самосуда. До назначения мы с ним были мало знакомы. Он — мэтр, и я знал его только по жюри конкурса дирижеров, в котором участвовал, и больше мы с ним не встречались. Он поздоровался со мной очень сухо. Это было, когда меня только назначили.

— Самуил Абрамович, я бы хотел знать, что я буду делать.

— Мой дорогой, вы поезжайте в Чкалов, ликвидируйте свои дела и тогда мы решим, — говорит он, немножко гнусавя.

И вот я поехал обратно в Чкалов, чтобы завершить свои дела. Как раз у меня назревал развод с первой женой. Мы его оформили, — тогда это было легко. Расстались мы друзьями. Вернулся я в Москву одиноким.

В. Р. Так и закончился оренбургский период — неожиданно и негромко?

К. К. Я бы хотел добавить одну деталь. Когда Хайкин осуществил постановку и премьеру Седьмой симфонии Шостаковича в Чкалове, с этой программой мы выехали в Орск. Поскольку публика там была не подготовлена, то мне поручили сказать вступительное слово. Я сумел подготовить аудиторию так, что симфония действительно произвела большое впечатление, большее, чем могло быть, если бы этого слова не было. Но это был мой первый опыт популяризации музыки, и я считал, что надо об этом упомянуть.

Ну, по поводу нашего пребывания в эвакуации можно вспомнить много всяких комических и не очень смешных историй. Но лучше печальное не вспоминать, потому что там были и смерти пожилых людей, приехавших с нами из Ленинграда. Но колоритная жизнь была, веселая. Ну, скажем, в театре продавалось пиво, которое в Чкалове было на вес золота. Поэтому артисты хора всегда приходили в театр за час до того, как им полагалось выступать, и с бидончиками становились в очередь, каждому отпускалось по литру пива. Потом они это пиво загоняли на базаре.

А в театре, в котором было триста-четыреста мест, обычно билеты распродавались, и с рук покупали билеты по сто рублей за место. Причем, приходили в основном военные летчики, которые приезжали туда на отдых. (В Чкалове расквартировывалась во время войны Военно-воздушная академия Жуковского. И туда отведенные на отдых летчики с большими деньгами приезжали отдохнуть.) Конечно, опера была им ни к чему, но пиво они любили. Поэтому, как правило, несмотря на то, что все билеты были распроданы, первый акт шел при полупустом зале, а все эти летчики стояли за пивом в буфете. Но во время действия пиво не отпускали, и они терпеливо выстаивали весь первый акт, чтобы в антракте свою кружку пива получить. Кружек, конечно, не было, давали в пол-литровых банках из-под консервов. В общем, они потом, очень гордые, приходили в зал и уже дослушивали оперу, начиная со второго акта, будучи добродушно настроены.

Я приехал в филиал Большого театра. Мне сейчас же предоставили угловую комнату в дирекции Большого театра, бывшую библиотеку. А потом дали комнату в помещении, где сейчас поликлиника Большого театра, напротив того здания, в котором Экскузович наблюдал интересные картины с трубачом Ляминым. Дом старый, в то время был забит крысами. Грязь, как водится. Но все же — отдельная комната в большой коммунальной квартире. Комнат было, кажется, 12 или 15, но даже был телефон, который висел, конечно, в коридоре.

Прихожу к Самосуду:

— Приехал вот, меня устроили, спасибо… Что я буду дирижировать?

— Ну, как сказать… Вы ходите на спектакли в театр, вы не спешите.

Я хожу, сижу в директорской ложе. Весь репертуар уже знаю и мне все более неловко. Вижу, Самосуд со мною очень холоден. Я его как-то встречаю:

— Самуил Абрамович, все-таки, что мне учить?

— Что вам сказать? У нас идет «Тоска», «Риголетто», «Иван Сусанин», «Пиковая дама». Будете дирижировать то, что вам дадут.

Ну, думаю, попал. Потом выяснилось, что Храпченко через голову Самосуда меня выписал и перевел, не поинтересовавшись его мнением. Самосуд обиделся и решил, что меня взяли сюда просто по блату. И вот так месяца полтора я шлялся по театру, ничего не делая.

Ситуация была тогда такая: Москва уже не прифронтовой город, но живет довольно-таки напряженно. Раз или два, конечно, случались тревоги, но ни к чему не приводили. Оборона теперь

была поставлена очень хорошо. Были затемнения, был комендантский час — ходить поздно нельзя. Спектакли начинались, по-моему, в шесть или в половине седьмого, кончалось все не позже десяти часов. С едой было трудно, но по карточкам давали, в общем все. Москва снабжалась неплохо.

В. Р. Значит, у Вас сложностей не было, кроме переживаний по поводу того, что Вы не у дел?

К. К. Когда я приехал, меня надо было прописать. И прописка заняла две недели. И вот тут я почувствовал, что значит быть не при деле. Перед отъездом в Чкалов я продал на рынке хороший шерстяной полувоенный костюм. Получил за него, как сейчас помню, 200 рублей. На эти двести рублей я купил три больших катуша масла и приехал в Москву с маслом. А хлеба нет, поскольку нет карточек, — пока меня не пропишут, не могу их получить. Подкармливали меня через театр: дали пропуск в ресторан «Арагви». Это тоже любопытно. В «Арагви» тогда интеллигенция получала дополнительные обеды. Имели пропуск в «Арагви» в основном те, кто повиднее. А мне, как и многим другим, без всяких титулов, но которых нужно было подкормить, дали пропуск другого человека (кажется, Норцова, который ему не нужен был — он имел и литер, и закрытое снабжение, и закрытый распределитель Большого театра, — а ему полагался еще и пропуск). Невостребованные пропуска отдавали таким, как я. С трех часов там организовывалась очередь. Во главе ее всегда вставали Александр Федорович Гедике и Александр Борисович Гольденвейзер. Они приходили в полтретьего, чтобы попасть в первую смену, и там давали за 30 или 50 копеек обед из четырех блюд. С Александром Федоровичем мы были тогда уже знакомы. Он ходил по залу после того, как наша смена кончала обедать. Он подходил к столам и в железную коробку собирал кости от селедки, он был в невероятно грязном чесучёвом костюме. Эту коробку, из которой тёк рассол, он носил в кармане, и я как-то его спросил:

— Александр Федорович, у вас что, кошечка?

— И не говорите, тринадцать!

Он кормил и воробьев. Они со всей Москвы к нему слетались.

В. Р. Русский Мессиан?

К. К. Да, да. Нашествие живности было, когда он входил во двор. Там, где сейчас памятник Чайковскому стоит, он бросал крошки. Трогательный старик. Он подкармливал еще и всех бродячих котов.

Итак, поскольку тогда все лимитировалось и не было реальной работы, помню, я имел только обед, а утром и вечером есть было нечего. Конечно, я очень голодал. Я часто стоял около

булочной и клянчил, чтобы мне продали кусочек хлеба (деньги у меня были). Причем на черном рынке, предположим, кусок, граммов сто, стоил 25 рублей. Да, я стоял и клянчил, чтобы продали, но оглядываясь, поскольку в центре города много знакомых моих родителей из Большого театра. Весь оркестр знал меня, и я остерегался огласки. Мне иногда не удавалось купить хлеба, — никто не хотел продавать, — я приходил домой и в одиночестве давился одним маслом. Кошмарные воспоминания…

В. Р. И что же, это частичное нищенство длилось долго?

К. К. Когда меня прописали, началась «малина», потому что я получал и хлеб, и все продукты по карточкам, и пропуск в распределитель Большого театра. А там по пропуску отоваривали в высшей степени качественными продуктами и еще на пропуск давали кое-что, в том числе маслины, сигареты и папиросы. Вот маслины я терпеть не мог, но пристрастился к ним тогда, потому что было обидно не есть, раз можно получить, и из того же чувства начал курить. А научился я курить тогда, когда с табаком была полная хана — невозможно купить совершенно. Мне было 29 лет, и курил я очень много.

У меня всплывает образ Москвы того времени, и этот образ очень суров. Паника кончилась. Все паникеры из Москвы уехали, а начала возвращаться интеллигенция. Возвращались научно-исследовательские институты. Приезжали композиторы. Какие-то крупные артисты уже вернулись в Москву из Куйбышева, Норцов, например, Сливинский и еще многие. А Лемешев, Катульская вообще не уезжали. Порядок был на улицах образцовый. Единственно только, что на улицах было затемнение. Вскоре начались салюты. Первый был по поводу освобождения Орла. Это такой праздник — не передать! Когда вдруг в затемнении взвились эти рассыпчатые ракеты — необыкновенный подъем был тогда!

Новые воспоминания о Большом театре

В. Р. Все-таки, нельзя ли еще вспомнить какие-нибудь подробности о Большом театре и музыкальном искусстве того времени?

К. К. Тогда нужна ретроспектива… Я могу считать Большой театр знакомым мне в трех фазах. Первая — это мои детские воспоминания, когда я посещал Большой театр, будучи подростком и юношей. Вторая фаза — период моей работы в театре и третья — это сегодняшний Большой театр, с которым я связи душевной не порываю. Нет, даже четыре периода, потому что кроме детской, была фаза предвоенная.

Детские мои воспоминания о Большом театре — это академия большой культуры нашей страны. В Большом театре работали одновременно дирижеры Сук, Голованов, Пазовский. Пели такие выдающиеся певцы, как Василий Родионович Петров, Антонина Васильевна Нежданова. Собинов в мою бытность в театре не пел, но я помню один спектакль, когда он пел в день какого-то своего юбилея в театре Станиславского. Он пел Ленского. Это, вероятно, было его 60-летие. (Он в последние годы работал художественным руководителем театра Станиславского.) Впечатление довольно комичное, потому что он был довольно тучен, и голос его уже не слушался. Но чувствовалось, каким он был Ленским, когда был моложе. Вот когда он плакал в сцене бала, после вызова на дуэль, то это производило необыкновенное, грандиозное впечатление. Часто можно услышать, что он неважный актер, — я с этим совершенно не согласен! Он исполнял роль, которая была сделана много раньше и совсем иначе, чем в театре Станиславского.

Да, Собинов тогда не пел в Большом театре. Но в расцвете были Пирогов, Рейзен, Максакова, Обухова, Степанова, Дзержинская, Матова, Озеров. Пели Козловский и Лемешев, старт их карьеры только обозначился. Пел баритон Сливинский, а молодой Норцов пел Онегина и покорил всю Москву непосредственным юношеским обаянием. Первый раз увидели действительно молодого Онегина.

Весь секрет заключался в том, что тогда в каждый момент в театре был настоящий крупный дирижер. Каждый дирижер имел свои спектакли. Голованов периодически то уходил, то возвращался, но свой след он оставлял.

Театр находился в то время в расцвете. Я помню спектакль

«Любовь к трем апельсинам». Ставил его Дикий, художник Рабинович, а дирижировал Голованов. Заняты Пирогов, Нежданова, Степанова, Катульская и Козловский (во втором составе). Штанге — потрясающей талантливости меццо-сопрано. Трудно перечислить всех. Дело не только в созвездии имен, голосов, но ведь и в академизме пения. Вот то, что я вспоминаю, — как несбыточный сон.

В. Р. Но как это не похоже на детские воспоминания!..

К. К. Конечно, эти воспоминания получаются глазами взрослого человека. Но ведь я не могу переосмысливать главное. Я тогда мог не заметить, кто ошибся и вступил на четверть раньше… Но и не мог ошибиться сейчас, вспоминая необыкновенную дисциплину, трудолюбие, зная о том, что было. Вот Катульская пела, например, пять спектаклей в неделю. Три — свои по афише, и два она заменяла. Это то, о чем сейчас и не мечтают наши певцы. Они не выносливы, они не натренированы на такую большую нагрузку, настоящую работу. И Катульская допела, слава богу, до очень преклонных лет. Или Ханаев, например, — я никогда в жизни не слыхал от него ни одного звука вполголоса. Он допел до 70 лет. Разговор о том, что певцу вредят частые занятия, репетиции — это все разговор для бедных, то есть ленивых и хитрых. Вот тогда не боялись репетировать. Репетировали ведущие актеры тогда, в день премьеры, обычные спектакли текущего репертуара. Люди трудились и были счастливы от труда. Причем, у каждого дирижера был свой почерк, свои, то есть отмеченные его личностью, спектакли. Дирижеры не боялись друг друга. Существовала дирижерская коллегия — Сук считался старейшим. Объединял все это дело директор. Это были равноценные, в общем, дирижеры. Сук умер в 1933 году после этого главными назначались периодически то Голованов, то Пазовский. Но наряду с этим дирижировали и Небольсин, и Файер, и Штейнберг, о котором я рассказывал. Это все дирижеры с большим опытом, настоящие профессионалы. Они умели требовать и работать. И результаты были блестящие. Я помню такие спектакли, как «Сын Солнца» Василенко. Опера очень средняя, но блистательные Жуковская и Пирогов там были. Они же и в «Трильби» отличились. Потом «Алмаст» Спендиарова, «Пиковая дама» (дирижировал Сук). Этого никогда не забуду.

Я был юношей, но уже отдавал себе отчет, что чего стоит. Короче говоря, примеров можно привести очень много, не в этом дело, а в том, что в то время это был театр высокого профессионализма. И дирижер обладал авторитетом непререкаемым.

В. Р. И это было частью общеевропейской культуры, где

личность не коррумпировалась, и большой художник, так показавший себя, приобретал реальное доверие своих коллег-музыкантов.

К. К. Да, они ему доверяли и не смотрели на часы вместо своих партий и своих душ. Когда я пришел в Большой театр в 1943 году, ситуация была уже несколько иная. В 1936-м в Большой театр пришел Самосуд. Очень яркая личность, яркий художник, большой фантазии человек с очень тонким музыкальным вкусом. Но надо сказать, что он ориентировал театр на культ певца. И сам же впоследствии стал его жертвой. Его уволили, потому что он был вождем интриг со стороны взлелеянных им же вокалистов.

Примерно в 1939 году, если я не ошибаюсь, Большой театр осыпали орденами, и сразу вывалилась куча званий народных артистов. Их получили все почти без исключения ведущие артисты. Театр был как-то очень избыточно обласкан. К сожалению, это привело к необоснованному гонору, к тому, что все эти обласканные артисты стали видеть себя на большей высоте, чем музыка, и считать, что они приносят счастье публике самим только участием в спектакле.

Самосуд был вхож к Сталину и попросил, вероятно, его о том, что нужно театр отметить.

В. Р. Значит, Большой — первый в списках развращения художественных коллективов и артистов.

К. К. Да, Большой театр как-то первым вкусил пряники. Потом Ленинградский театр получил награды, потом МХАТ и пошло… Сталин часто бывал в Большом театре, знал всех, как казалось, и помнил…

И вот получилось парадоксальное положение. Чем выше по положению актер, чем большее имеет звание, тем меньше он выступает. Официальная норма для Народных артистов СССР — семь спектаклей в месяц. Потом они сами установили себе норму в три спектакля и не выполняли ее. Я помню один год, когда Рейзен вообще спел только три спектакля, Козловский — только пять спектаклей. Причем Козловский пел Синодала или Индийского гостя, и это считалось спектаклем. А Рейзен, скажем, пел Гремина. Многие певцы стали считать, что они не подвластны дирижеру. Дирижер обязан за ними бегать, на спевку они могут не прийти, за них порепетирует кто-то другой, если нужно. Началась борьба за премьеры. Тут я не могу не попенять Самосуду, к которому я очень тепло отношусь и многим ему обязан, так как многому у него научился. Но он вместо того чтобы возвести искусство в степень благородного соревнования, делал его непристойным рынком. Он сам шел на то, что если,

скажем, Пирогов поет в этой премьере, то Рейзен уже не назначается на эту партию, потому что, если дойдет дело до премьеры, то будет свара из-за того, кому петь премьеру. Маэстро перестраховывался… А так как условия наши и тогда и теперь таковы, что только на первый спектакль могли бы появиться какие-то отклики, а второй состав остается уже совершенно безвестным, то в какой-то степени все артисты боялись остаться во втором эшелоне.

В. Р. И что же, дипломатия давала осечки?

К. К. Получалось так. Перед войной Самосуд затеял ставить «Бориса Годунова» в инструментовке Шостаковича. Было два отличных Бориса: Пирогов и Рейзен. Причем Рейзен был не столько выдающимся актером, сколько певцом с потрясающим голосом и в общем с определенным музыкальным драматургическим посылом. Пирогов голосом обладал не очень красивым (это второй из братьев Пироговых; был еще третий — Пирогов-Окский, который пел, когда Александр заболевал, в публике объявляли, что будет петь Пирогов-Окский вместо Александра). Пирогов был актер очень яркий, темпераментный, для Бориса это, вероятно, важнее.

Перед Самосудом стояла дилемма — кого же назначить на роль Бориса. Назначишь одного — не оберешься неприятностей. Он придумал хитрый ход, Он вызвал Рейзена и сказал:

— Марк Осипович, конечно, Вы должны петь Бориса, но Вы понимаете сами, что Бориса будет петь и Пирогов тоже. Зачем Вам вступать в состязание? И я решил, что Вам надо спеть Сальери. Вы с Лемешевым приготовьте «Моцарта и Сальери», пусть это будет нашим секретом. Я буду Вам присылать на квартиру концертмейстера, и когда у Вас будет готова эта партия…

— Хорошо, я пожалуйста, с удовольствием.

И он один будет петь, поскольку никто и не думал ставить эту оперу. Но это был ход, чтобы Рейзен не претендовал на Бориса, для параллельной работы. Иногда главный дирижер Самосуд шел на такие штуки. Это, конечно, расхолаживало. Причем, в предвоенные годы эта плеяда: Пирогов, Лемешев, Козловский, Максакова, Давыдова, Шпиллер, Кругликова все они были в расцвете, и для многих из них это было началом деятельности…

В. Р. И они могли оправдать свои претензии непосредственно ценностью своего вклада в музыкальный спектакль?

К. К. Примерно это я имел в виду, но не выразил. На Кругликову и Шпиллер, например, уже сразу повлияло вот это растленное преклонение перед званиями. В Большом театре стало

входить в моду не репетировать и петь поменьше партий в спектаклях.

В. Р. Кто же пел? Те, кто любил музыкальные спектакли?

К. К. Да, да, артисты второго положения, которые рады были спеть такую оперу. И получалось, что при наличии в Большом театре первокласснейших артистов, все время пели артисты второго состава. Вот, скажем, «Валькирию» ставил Эйзенштейн. Рейзен не пел, Пирогов не пел, но Вотана пели Гоцеридзе и Мчадели — артисты второго положения и дарования. Конечно, Вотан — это партия Рейзена; когда он пел «заклинание огня» — это производило грандиозное впечатление…

Я пришел в филиал Большого театра в конце 1943 года, а в сентябре следующего года возвратился театр из Куйбышева. Открылся основной театр, его отремонтировали (туда попадала бомба), отреставрировали, и начались спектакли. И вскрылись интересные вещи, парадоксы, а проще — разврат пряника сработал. Моментально из репертуара выпали все спектакли, удостоенные Сталинских премий. Потому что после того, как спектакль получил премию, уже никакого расчета в нем петь не было — не будет никаких наград. Так, из репертуара театра выпали «Вильгельм Телль», «Черевички», такие отличные спектакли, как балет «Алые паруса», тоже исчезли из репертуара — премьеры не хотели их танцевать и петь.

В то время, когда я поступил в театр, многие из вышеуказанных уже сошли со сцены. Не пела уже Обухова, не пели Степанова, Катульская, Озеров; очень недолго я слушал и Барсову. Но пели еще Кругликова, Шпиллер, Давыдова, хотя и они в общем тоже были на сходе. И с моей точки зрения, они были на сходе именно потому, что не тренировали свой голос на выносливость. Надо сказать, что Шпиллер и Кругликова принадлежали к любящим работу артистам, но тем не менее в какой-то степени грибок этот коснулся всех. Когда я начал работать, Пирогов и Рейзен уже не пели спектаклей. Лемешев, надо отдать ему должное, очень любил петь и пел много. А те вообще по три года в театре не показывались.

В театре должно было появиться и появилось молодое поколение, довольно голосистое. Это поколение уже мы с Покровским напринимали и воспитали. Ну, скажем, Леокадия Масленникова, Вероника Борисенко, целый ряд других артистов. В это время из Кировского театра к нам перевели Нэлеппа. Это был до самой смерти совершенно безотказный артист; чудесный певец, страшно жадный до работы, мог петь сколько угодно, когда угодно и где угодно. Были случаи, когда мы готовили какой-нибудь спектакль, и он приходил на репетицию и говорил:

— Кирилл, я сегодня устал немного, можно я попою вполголоса?

— Конечно, Жорж, сценическая репетиция и ты имеешь право…

Через пять минут он голосил на всю катушку, он не мог репетировать вполголоса. Он безвременно умер в 1953 году… Но он сохранил необыкновенную свежесть тембра и был отличным певцом.

Но наряду с верхушкой работали певцы среднего плана, которые по традиции в основном и пели спектакли: Серов, Хромченко, Орфенов… Я отлично помню один разговор с Борисом Покровским. Я говорю: «Нам нечего и некого будет вспомнить в Большом театре, а вот старожилы вспомнят, как пела Обухова…» — «Да что ты? Сейчас все идет не так. А наши внуки будут говорить: „Вот наш дедушка рассказывал, как Серов пел…“» К счастью, эти прогнозы не оправдались. Сегодняшняя стадия Большого театра совсем другая. И с голосами там полный порядок. Беда в другом, о чем мы поговорим потом.

В. Р. Итак, в чем выражалось это премьерство?

К. К. Я сказал, что обязательным считалось попасть в первый спектакль. Если артист того же положения был занят в той же роли, то он и норовил ускользнуть, чтобы не оказаться в положении второго состава. Категорически отказывались артисты первого положения заменять своего заболевшего товарища. Народные артисты Советского Союза никогда никого не заменяли. Их заменяли. Вот, если заболел Пирогов, его заменял Пирогов-Окский. Но, если Пирогов-Окский заболел, то его заменял певец третьего положения и так далее. То есть начался распад. Спеть в правительственном концерте или на приеме в Кремле — за это дрались, а за то, чтобы спеть в театре, никто не дрался. К тому же началось очень тугое, длинное и нудное выпускание премьер. Поэтому попасть в премьеру значило обречь себя на участие в каждодневных оркестровых репетициях в течение года или двух лет.

Могу отметить еще одну положительную фигуру, устоявшую против этого растления; это Максим Михайлов — бас. Мы с ним дружили. Это — очаровательный простак пятидесяти лет, с богатейшим голосом, но в общем, не очень чисто интонационно певший, потому что никакой школы не имел. Он был раньше дьяконом. И когда мы с ним записывали «Снегурочку» (тогда на тонфильм еще писали, пленок не было, как в кино), то он пел Мороза. Я уже знал: его нужно утомить, после этого он может петь не крича, и тогда получались хорошие варианты. Он всегда себя подкреплял тем, что из шикарного шевиотового костюма

доставал соленый огурец, закусывал и снова начинал голосить. Души он был необыкновенной.

В. Р. Я слыхал, что он был в каких-то отношениях со Сталиным. Был его фаворитом в определенном смысле?

К. К. Он был любимцем Сталина. Не просто любимец, а приближенный человек. Он мне при встречах доверительно рассказывал с просьбой об этом не распространяться. Но уж прошло с тех пор 30 лет и даже больше, и я вправе оставить для людей эти рассказы.

Вот как он, по его словам, познакомился со Сталиным.

Это произошло году в 1938–1939, когда «хозяин» пришел в Большой. Был какой-то правительственный концерт в Кремле. Застолье, банкет, Максим Дормидонтович пришел и сел в сторонке. Вдруг к нему какой-то полковник подходит и говорит: «Вас просит Иосиф Виссарионович к своему столу». Михайлов видит: для него рядом с вождем освобождено место. «Я пришел и очень уж я смущался. — Он говорил немножко с горьковским акцентом. — А Сталин со мной сейчас же стал чокаться и провозгласил тост за новых певцов Большого театра. Я так ерзал, ерзал, а потом ему и говорю: „Иосиф Виссарионович, может быть, Вы не знаете, я ведь бывший дьякон. Может быть, Вам неловко со мной-то рядом сидеть, я могу Вас подвести…“ Тот засмеялся: „Кто этого не знает, все это знают!“»

Михайлов жил в Кунцеве. Ему предлагали квартиру в центре, Кунцево — деревня, он категорически отказывался. У него там была коровка, поросенок, курочки. Там его попадья хлопотала. Единственное, ему туда провели телефон. И вот он рассказывает, что однажды, часа в два ночи, звонок из Кремля: «Максим Дормидонтович, за Вами вышла машина». Я уже знал в чем дело, оделся и уже через 10 минут машина у дома. Сажусь и меня везут в Кремль. Там меня проводят в подвал и в кабинет, в комнату к самому. Сидит один. Бутылка «Хванчкары». «Ну, Максим, давай посидим, помолчим».

Я сижу. Вот мы сидим, наливает иногда винца. Проходит час, два. Ну, перекинемся двумя-тремя словами. Что-то спросит. Проходит часа четыре-пять: «Ну, Максим, хорошо посидели, спасибо, сейчас тебя отвезут обратно…»

Михайлов на него действовал успокаивающе. У Сталина в то время обнаружились какие-то патологические штучки вдобавок ко всему другому. Это были его последние годы. Видимо, уже развивалась мания преследования. Он боялся оставаться один. И старческая бессонница его одолевала. И вот на него Максим так и действовал.

Можно себе представить, что бы сделал и как бы себя вел,

окажись на месте Михайлова другой человек; как бы он использовал свое положение. И насколько был скромен Михайлов, безотказен в работе, заменял кого угодно, пел сколько угодно, репетировал сколько угодно. Когда к нему обращались с какой-то просьбой о чем-нибудь похлопотать перед Сталиным, он всегда говорил: «Нет, я этого не могу, это против моих правил и моего нрава».

Я помню его Сусанина. Он иногда в фа-бемоль залезал, когда начинал горлопанить. Но его интонация! Когда он прощался с дочерью, я до сих пор забыть не могу — клубок подкатывал к горлу, действительно…

Это не отступление. Это — реальная живая жизнь Большого театра.

В. Р. И эту жизнь театр делил со всей страной? Тяжко жил, впроголодь?

К. К. Каждому артисту полагался бутерброд с икрой или маслом, с колбасой или с сыром на шикарной булке, и бесплатно. Конечно, великие не ходили за бутербродами, бутерброды доставались вахтерам, которые их раздавали или продавали, а невеликие приходили за бутербродами — шикарные были бутерброды! — в то голодное время. Это такая подкормка была — один раз в день два бутерброда.

…Итак, я без дела болтаюсь по Москве в 1943 году — хожу и только получаю свои бутерброды и думаю о том, что, пожалуй, надо возвращаться в Ленинград. Но однажды, когда мы встретились с Самосудом, я уже не спрашивал ни о чем, а он:

— Ну, с какого спектакля мы начнем?

— Вам видней, Самуил Абрамович, — говорю я без заинтересованности.

— Что бы Вы хотели?

— Я очень люблю «Тоску».

— Очень хорошо, Чугунов ужасно дирижирует «Тоску». Действительно, Чугунов был чудесный человек, но дирижер… Знаете, такая палочка-выручалочка, но необыкновенной доброты, и, наверное, поэтому не смог совладать ни с оркестром, ни с каким другим коллективом. Дирижеру надо быть потверже, иначе ничего не выйдет.

Взяли у него спектакль один — ему даже легче стало.

— Сколько репетиций Вам нужно?

— Две корректуры и две общие репетиции. На первую корректуру пришел сам Самосуд и посидел в ложе. В антракте он ко мне бросился.

— Дорогой, да Вы замечательный дирижер! А я думал, Вас назначили потому, что Вы член партии…

С тех пор мы с Самосудом очень близки. Меня очень тронуло, что он преодолел свою обиду, фанаберию что ли. И как только встал вопрос о возвращении основного театра, он сейчас же спросил, какой спектакль я хотел бы получить на большой сцене.

— Там уже все распределено…

— Нет, нет, Вы должны. Туда ходит Сталин…

Филиал оставался. Он был там, где сейчас оперетта.

Оборудован он был плохо, так же как и сейчас. Но это была экспериментальная база. Там шли хорошие спектакли. И я считаю, что это преступление, что этот театр закрыли, передали другому театру, а филиалом стал Кремлевский дворец съездов. Это же просто конюшня! С точки зрения театра, конечно.

После этого разговора мне сейчас же дали «карт-бланш». Лемешев захотел вдруг петь со мной «Риголетто», потом еще целый ряд спектаклей. Иногда я кого-то подменял. Ну вот, скажем, «Черевички» уже восстановили, и никто из тех, кто получил Сталинскую премию, как вы знаете, не хотел петь. И мне дали этот спектакль. Меня сейчас же нагрузили по первое число, и Самосуд стал со мной носиться, как с писаной торбой. «Премьера» моя прошла очень удачно. Надо сказать, что состав там пел второй, но зато они репетировали со мной и делали то, что мне надо. Концертмейстером оркестра был Кнушевицкий. Тэриан — концертмейстером альтов. Пели выдающиеся солисты и музыканты, и то, что они меня признали, было для меня очень важно.

В это время Самосуд окончательно переехал из Куйбышева в Москву, хотя театр оставался еще там. Он готовил оперу Кабалевского «В огне». Эта опера прошла несколько раз и успеха не имела, потому что либретто было очень слабое, делал его Цезарь Солодарь, — в общем, военная поделка. Но ставил эту оперу только что приглашенный режиссер Борис Покровский. Его выписал Самосуд из Горького вслед за мной и еще Михаила Бобовича, и они вдвоем ставили, а Самосуд репетировал. Мы бесконечно экспериментировали. Самосуд это любил и находил новации только путем проб. У Покровского это была первая работа. Репетировали по пять-шесть часов. Самосуд обожал репетировать. Я наблюдал такие сценки: он сидит, репетиция идет с 10 часов, все уже играют, высунувши языки.

— Ну еще раз, еще раз, Борис Александрович!

— Я здесь.

— Где вы?

— Здесь, в одиннадцатом ряду.

— Сколько раз я вам говорил — садитесь в первый ряд. Судьбу спектакля будут решать из первого ряда, а не из

одиннадцатого… Борис Александрович, а что если мы вместо второй картины будем играть четвертую, а вторую поменяем местами с первой? (Действительно, либретто было такое, что перестановки можно было делать совершенно безболезненно.) Вот вы знаете, там есть дуэт. Очень хорошо было бы этот дуэт перенести из пятой картины сюда. Там надо сказать, а то ведь никто слов не понимает. Сидит в первом ряду генерал. Он музыки не понимает, слов он не понимает, поэтому и скучает.

И опера «В огне» репетировалась каждый день. Он с Борисом Александровичем побалтывает. Оркестр сидит — инструментики под мышкой. Потом Самосуд спрашивает:

— А который час? Хором все:

— Уже три часа!

— Что вы говорите? Еще так рано, давайте еще раз. Потом он снова:

— Борис Александрович, а что вы думаете?.. — и разговор на три часа. Потом в оркестр:

— А что вы здесь сидите? Идите домой.

Вот таков был стиль его работы. Это все было с большим юмором, но и с большой кровью.

Симфонических концертов Самосуд не давал. До моего еще поступления он дирижировал Седьмую симфонию Шостаковича в Большом театре, в 1942 году.

В. Р. Итак, у Вас все наладилось?

К. К. Надо сказать, что с харчами у меня стало хорошо, как у всех, кто работал в Большом театре, но жизнь была трудная, ну, например, лимит на электричество. А ведь нужно как-то подогреть себе хотя бы чай. Лимит. У каждого свой счетчик, и тебя моментально отключат, если ты перерасходовал, — тратить электричество можно только на освещение. На плитке умудрялись какие-то махинации делать, чтобы на счетчик не шло, но все это чуть ли не с риском для жизни… — На чем готовили? На плитке и готовили…

И вот в августе 1943 года окончательно возвращается из Куйбышева Большой театр. И перед отпуском Самосуд мне говорит:

— Осенью Большой театр возвращается. Какой спектакль вы хотите взять?

— «Снегурочку» с удовольствием, потому что я никогда ее не дирижировал…

Когда театр приехал, то Небольсин, который тогда дирижировал «Снегурочку», тут же узнал, что спектакль у него отбирают. Он встретил это в штыки и бегал по всем инстанциям, даже в ЦК и в Комитет по делам искусств. Мотивировал, что

когда он в Большой театр поступил, скромно сидел хормейстером пять лет; потом три года дирижировал трубами за сценой и только потом ему доверили какие-то спектакли в филиале. А здесь — мальчишка, только поступил, еще неизвестно, что это такое и кто это, а ему сейчас же доверяют спектакль.

Но Самосуд был Самосудом и он на своем настоял. И вот я дирижирую «Снегурочку». Тогда же ввели очаровательную Ирину Масленникову. Она только-только поступила в театр, и это была ее первая крупная роль. Она была очень хороша. Лемешев пел Берендея и был в полном порядке, Максим Михайлов пел Мороза, Весну — Максакова. Все Купавы, правда, были полнотелые.

Причем, Небольсин сейчас же забрал партитуру к себе домой, и пока вопрос выяснялся, он партитуру держал. Но, наконец, ему приказали свыше партитуру отдать. Так я познакомился с партитурой «Снегурочки», в которой были еще отметки Сука.

Вот тут я увидел, что такое мудрая корректура автора глазами дирижера, который не хочет ничего менять. Там были и градации нюансировки, и выявление главного и побочного, какие-то тембровые отметки (где-то валторны, скажем, полуприкрытые), и какие-то расчленения драматургические, не предусмотренные автором, и какие-то остановки, и многие замечательные мелочи. Это, я потом увидел, великолепно выявлял Голованов, но и у Сука это тоже было великолепно. Он в общем к партитуре подходил очень творчески. И в этом отношении он несколько отличался от Пазовского, который был фанатиком абсолютной неизменности авторского текста. Но это, конечно, самообман, потому что на репетициях он устанавливал баланс дифференцированно, то есть делал то же самое, что и Сук. Вот только он предпочитал в партитуре это не писать. Впрочем, у Пазовского в партитурах были очень мудрые эмоциональные заметки: «вопросительно», «жалобно», «повелительно». Я просматривал партитуру Седьмой симфонии Шостаковича, которой в свое время он дирижировал в Перми. Там в кульминации после «нашествия» написано «клятва». Очень точное и емкое определение. Он был большим мастером психологии музыки.

В. Р. Не вернуться ли нам к тому, что Вы возобновили «Снегурочку», получив благосклонность Самосуда?

К. К. Декорации были, дай бог памяти — не Федоровского ли? Не помню… В общем, какая-то классика. Постановка Лосского. Очень ортодоксальная, альты — направо, сопрано — налево. В проводах масленицы миманс пляшет, хор стоит и т. д. Но такая яркая фигура, как Масленникова, очень этот спектакль украсила.

Параллельно развивались другие события. Должен сказать,

что в какой-то степени я явился причиной снятия Самосуда, хотя, конечно, этого не желал, но по тем временам и нравам это объективно назрело. Все певцы-премьеры, которых он сам же и вытянул, были им очень недовольны. Вы помните, я рассказывал, к каким иногда способам он прибегал. Кроме того, он не угодничал перед ними, — «не хотите петь — не надо», — не упрашивал никого. Вот на него где-то наверху и накапали. И потом, советские спектакли, которые он ставил, уже в какой-то степени амортизировались, а классику в то время особенно ставить не позволяли. Репертуары театров были очень узкие, в основном из того, что шло до войны. А новые спектакли, как я помню, появились уже позднее. Сначала возобновляли репертуар. «Вильгельма Телля» дали несколько раз, и спектакль исчез. Возобновили «Ивана Сусанина». Самосуд начал подумывать о «Борисе Годунове», но в старой редакции Римского-Корсакова он уже не шел, а в новой, Шостаковича, наши премьеры петь не захотели (надо переучивать, ведь интонации совершенно другие).

В декабре 1943 назначили очередной спектакль «Снегурочки». Снегурочку пела только одна Ирина Масленникова. В назначенный день она тоже закапризничала и утром сказала, что петь спектакль не будет. Так как дублера не было, стоял вопрос о снятии спектакля. Заведовал труппой тогда концертмейстер Николай Николаевич Крамарев. Суховатый, но принципиальный.

— Ну, что будем делать? Мне бы не хотелось отменять спектакль и давать повод молодой артистке считать, что ее вес таков, что из-за нее отменяют спектакль. Вот Боровская Елизавета Михайловна, уже пожилая артистка, когда-то премьерша, а сейчас уже сходящая, пела Снегурочку. Не можете ли вы с ней встретиться, послушать? Помнит ли она партию и как у нее звучит?

Мы послушали ее — звучит прилично, у Боровской голос был еще в порядке. Естественно, пожилая женщина, не с девичьей фигурой. Особенного впечатления произвести не могла. Но спектакль спасти и спеть могла. Я сказал Крамареву:

— Давайте ставить Боровскую.

Как только Масленникова узнала, что Боровская будет петь, она пришла и сказала, что будет петь сама. На это Крамарев сказал:

— Нет, простите, из-за вас потревожен такой уважаемый человек, как Елизавета Михайловна Боровская; для нее уже перешивают костюмы, примеряют, и будет петь она, а не вы.

В четыре часа дня театр оцепили и началась чистка. Это значит, что вечером кто-то будет. Чаще всего приходил Сталин. А

потому просматривали всё. Из театра всех выгоняли, потом вечером пропускали с особым тщанием, везде вокруг стояли посты, в оркестре состав был сильно увеличен, а искусствоведы в штатском сидели среди меди со скучающими физиономиями. И только начался спектакль, я увидел, что в ложу вошел Сталин с Бенешем. Бенеш приезжал в 1943 году заключать пакт о дружбе с Чехословакией. Тогда организовывался Чехословацкий корпус во главе со Свободой. И вот они пришли. Когда Боровская увидела Сталина, у нее голос задрожал. «Ну, — думаю, — крышка». Но как-то она взяла себя в руки и спектакль пропела, хотя впечатления особенного произвести не могла. Когда я уходил после спектакля, ко мне подбежали «массы»:

— Сталин на тебя смотрел; весь спектакль смотрел. Видно, ты ему понравился.

И через четыре или пять дней мы узнали, что Самосуд снят и назначен вместо него Пазовский, то есть то, что мы с Крамаревым сделали, было последней каплей.

До сих пор я считаю, что я поступил правильно, принципиально, хотя с точки зрения интересов театра (в смысле составить впечатление несмотря ни на что), раз Масленникова захотела петь, нужно было, чтобы она пела. Думаю, что если бы мы знали, что вечером будет такой гость, то, вероятно принципы тогда пошли бы побоку, но для меня ведь… искусство есть искусство и тогда забываешь о последствиях.

В. Р. Непонятна Ваша роль, не Вы же настояли…

К. К. Я не настоял, но я дал добро Боровской, и когда Масленникова выразила желание петь, мы с Крамаревым консультировались и оба решили — петь должна Боровская.

В общем, получилось так, что я, сам того не желая, в какой-то степени подложил Самосуду свинью.

К. К. Теперь еще несколько слов о Самосуде.

Следы Самосуда я помню еще в МАЛЕГОТе, потому что я поступил туда через полгода после его переезда в Москву. Чувствовалось, что это был музыкант очень тонкого вкуса. Необычайно любовно отделывавший партитуры, мастер колорита звучания, очень тонко разбирающийся в сцене человек и очень смелый новатор… Но, к сожалению… дилетант! Как ни странно.

Сам он виолончелист, дирижированию никогда не учился, начал этим заниматься случайно. В общем, дома с партитурой он работать не умел. Он все находил только на репетиции. Для него необходимы были сто репетиций, восемьдесят. Если меньше — спектакль не ставился…

В. Р. Для чего же нужна была такая масса репетиций?

К. К. И не для того, чтобы стало лучше, а для того, чтобы понять. У него была мания все время изменять. И менял он в лучшую сторону, но за счет мук оркестра. А ведь это все должно было быть результатом домашней работы дирижера. Доискиваться истины на репетиции большой кровью, использовать оркестр для проб и ошибок недопустимо для профессионала. Пазовский тоже делал по восемьдесят репетиций, но каждая его репетиция приносила что-то новое, работала на развитие ранее уже обдуманного плана. А у Самосуда очень часто все менялось. Но чутье сцены у него было очень яркое. Скажем, в «Пиковой даме» я не могу забыть четвертую картину. Эта игра паузами, необыкновенной звучностью — то еле слышно, как шорох, то достигающей истерического рева, — такого я не помню ни у кого.

Надо сказать, что Самосуд в конце своей деятельности в Большом театре увлекся режиссурой и начал сам ставить. Вот в этом тоже была его ошибка, которую он, умница, к счастью, сам понял. Он поставил «Ивана Сусанина» на сцене филиала (дирижировал Сахаров), какие-то спектакли он ставил в Куйбышеве. Но это было опять-таки на уровне режиссерского дилетантизма. Он это понял. И пригласил Покровского, совершенно отказавшись от своих режиссерских притязаний; в него влюбился и стал большим поклонником вот нас двоих.

Великолепный был у Самосуда «Сусанин». Особенно с Михайловым — те картины, о которых я говорил. Он был, конечно, достойным партнером Самосуда. Игра оркестровыми темповыми колебаниями в танцах из второго акта просто изумительна… Пазовский очень хорошо дирижировал

«Сусанина», но такого прихотливого, импровизационного звучания, как у Самосуда, у Пазовского не было. (Там совершенно другой стиль.) А вот, к сожалению, технология музыки, то есть чистоплотность, требовательность к точности у Самосуда стояли на последнем месте. Он так и говорил: «Ну и что — певец немножко отстал, в первой четверти мы сойдемся». Это тоже одна из причин вот такого развала театра, когда…

В. Р. …ответственность понижалась за счет импровизации и поиска?

К. К. Да, не надо было репетировать, потому что «в первой четверти сойдемся…»

В. Р. Это и влияло на общий профессиональный уровень оркестра и театра в целом?

К. К. Безусловно. Самосуд в этом отношении распустил людей. И хотя он репетировал много, но он репетировал эмоционально, а не технологически. И технология при нем… особенно сцены… Оркестр еще держался. Многие помнили Сука, еще был старый закал. Хор же начал быстро деградировать, стали петь не вместе. Солисты… уже явно развратились.

Чтобы закончить с воспоминаниями о Самосуде… После того как его уволили из Большого театра, он пошел в театр Станиславского и там поставил «Войну и мир» Прокофьева и еще какие-то спектакли. Там он обрел, по-моему, второе дыхание, потому что этот театр был молодежным. В Большом примачи с ним работали неохотно, а там — все с удовольствием… Он основал оркестр Московской филармонии, который ныне является академическим. Он организовал второй оркестр радио, оперно-симфонический, осуществил целый ряд оперных постановок: сначала «Войну и мир», потом «Мейстерзингеры», какие-то оперетты. Приглашали певцов из Большого театра, из филармонии. Это были очень интересные работы. Самосуд стал дирижировать симфоническими программами тоже. Оркестр потом распустили в 1953 году, когда возник очередной приступ экономии (так же как и в Ленинграде, как я рассказывал, подобный оркестр тоже ликвидировали). Филармонии приютили эти коллективы, создали вторые оркестры. Самосуд пришел тогда к Белоцерковскому, они договорились, где-то нашлись средства, и оркестр не пропал. И через несколько лет Самосуд вновь загорелся идеей возродить этот оперный оркестр в другом качестве. Он набрал новых молодых музыкантов и с ними очень охотно работал. До конца своих дней он сохранил ясную голову. Он был полупарализован и проводил все время в кровати. Жадно интересовался тем, что делается. Я к нему приходил и иногда приносил пленки с записью каких-то сочинений, которые он не

мог послушать по радио, например, Тринадцатую симфонию Шостаковича. Он очень трогательно ко мне относился, и я припоминаю наши с ним встречи и общение очень тепло. Он умер в 1963 году.

В. Р. Может быть, теперь Вы скажете несколько слов о Пазовском, который сменил Самосуда.

К. К. Пазовского я помню еще по Ленинграду, но не по совместной работе, а по результатам. Я посещал его спектакли, и меня всегда восхищала технология (он работал в Кировском театре). Он воспитал выдающихся певцов, вернее, артистов, и это имеет особое значение, потому что голоса в то время стали исчезать. Вот Нэлепп, великолепный певец, но особой мощностью голоса он не обладал. Он пленял музыкальностью, фразировкой, он воспитанник Пазовского. У него он и пел все спектакли. Нэлеппа взяли из самодеятельности, из инженеров или топографов. Тогда были Кашеварова, Фрайдков, — целый ряд певцов, не занимавших видного положения, а благодаря Пазовскому ставших большими мастерами. Повторяю, особый красотой голосов они не обладали, но ансамбль и баланс звучания достигался, как в оркестре. Ну, скажем, когда играли в «Сусанине», в краковяке, два кларнета в терцию, то вы могли с точностью до сотых децибелов взвесить звук каждого кларнета — так это было все отработано. Пазовский для меня и сегодня — образец высочайшего профессионала, умеющего добиваться звучания и ансамбля. Но мало того, он был и большим философом в музыке. Он умел очень точно и емко определить психологическое состояние. Вот я хорошо помню один разговор. Он репетировал первую постановку «Ивана Сусанина», когда только пришел в Большой театр. Там кончается первый акт на diminuendo. И в общем тут только одна последняя нота замирает. Самосуд это diminuendo отменил и кончал на crescendo, на ударе. Пазовский возобновил. Я его спросил:

— Арий Моисеевич, почему здесь так написано?

— Я думаю потому, что на Руси неблагополучно… Для меня это было откровение — как можно это так точно определить! Мыслил он емко… Вот в партитуре у него записаны краткие термины. На репетиции он ими очень часто пользовался. Он был неутомим в работе. Причем, в начальной фазе постановки спектакля у него шли многочасовые индивидуальные уроки. Они продолжались две-три недели. Потом начинался период спевок, тоже две-три недели. Затем шли сидячие репетиции. Это целый колоссальный цикл, и надо сказать, что на репетициях он всегда находил новое, но в развитие заявленного — ни одна его репетиция никогда не была повторением прошлого.

Конечно, всегда можно найти теневые стороны в работе. Надо сказать, что Пазовский не обладал яркой техникой и, видимо, был не очень уверен в себе. Он старался застраховать себя настолько, что если что случится, то оркестр и сам все поставит на место. Так мне кажется, хотя его рука была выразительной, очень волевой, и в общем она обеспечивала все, что нужно, и напоминала все аспекты репетиции, в чем, собственно, и состоит роль дирижера. Что-то было в нем комичное, он был чванлив, что ли. Не терпел совершенно, когда ему делали замечание, — никто не должен был на такое решиться.

…На репетицию приглашали стенографистку, и она записывала высказывания Пазовского. Я тогда смотрел на это как на причуду. А сейчас жалею, что эти стенограммы не могу просмотреть. Не знаю, куда они делись… Наверное, лежат в архиве Большого театра.

Я помню такой эпизод. Пазовский очень любил дирижировать маленькими жестами. А на репетиции «Сусанина», в краковяке, где банда играет в быстром темпе, она расходится с оркестром. Дирижировал бандой тот самый Петр Яковлевич Лямин, который уже не играл на трубе, бросил пить и начал дирижировать, и, надо сказать, стал неплохим дирижером сценического оркестра. Он был маленького росточка, но с колоссальной бородой, длинной и курчавой. И вот Пазовский все время недоволен, что сценический оркестр отстает.

— Петр Яковлевич! Почему банда сзади?

— Арий Моисеевич, ну как вам сказать, некоторое невнимание, наверное.

Боится оглянуться, чувствует, что там, сзади, кипит негодование.

— Товарищи, кто невнимателен, не играйте.

Начинают все вместе, все думают, что это — кто угодно, только не он.

Опять отстали.

— Петр Яковлевич! В чем дело?

Выбегает этот Черномор из-за кулис. Там его уже накрутили…

— Арий Моисеевич, вы меня извините, нельзя ли вас попросить немного покрупнее дирижировать. Тень на вашу руку падает, не видно…

— Тень падает? Сорок лет не падала, а теперь падает. Репетиция окончена.

Но потом — что с этим Ляминым было! Он в ногах валялся: «Я не хотел вас обидеть!» Тот обиделся просто до смерти. Он этого не любил.

Есть у меня в памяти такие жанровые зарисовочки. Идет спевка «Бориса», первый состав ушел, отпел второй состав; кто-то поет. Пазовский репетирует, повторяет и все. Вдруг…

— А Мария Петровна мудрая… Она сидит и все записывает, что я говорю. — А Максакова села от спевки в сторону и там удой коровы распределяет: сколько нужно дочке, сколько можно продать, сколько нужно оставить на даче. Все видят это, но смеяться не смеют.

Он был невысокого роста, с небольшим брюшком. Очень породистый подбородок, такого воловьего типа, и высокая седая шевелюра, орлиный взгляд, профиль орлиный, в общем, когда он за пульт выходил, все подчинялось. Это был дирижер-хозяин, и в театре он был беспрекословный хозяин. Должен был бы быть…

Вот тут начинается диалектика. То, чего он достиг в Большом театре, в Кировском он достичь не смог. Почему? С Михайловым он спектакль сделал. Тот хоть пел порою не чисто, но вовремя, ритмично и в той нюансировке, в которой Пазовскому надо было. А скажем, Пирогов и Рейзен с ним не захотели петь «Сусанина» и не пели. Когда он «Годунова» готовил, то роль Бориса репетировали все, только не первачи, которые привыкли появляться лишь перед генеральной репетицией. Естественно, Пазовский не мог их заставить делать то, что он хочет, потому что там играли силы более могучие. Потому что любой из них мог позвонить куда-то какому-нибудь Ворошилову или еще кому-то, и сейчас же мог быть звонок, тотчас же соответствующая реакция… «что это вы там нашего имярек обижаете…» Вот эти условия придворного театра не дали Пазовскому развернуться. Хотя сняли его не по этой причине. Всех дирижеров в Большом снимали, и так, наверное, будет еще долго… Причиной снятия была работа над «Годуновым».

И вот совсем недавно Амчеславский, вторая скрипка оркестра Большого театра, дал мне изречения Пазовского, произнесенные на репетициях. Он записывал и смешные выражения и серьезные. Известно, что у Пазовского был пунктик — это «раз». Он требовал абсолютного «раза» и был прав, потому что «раз» — это основа структуры музыки, а мы привыкли начинать довольно-таки небрежно. Пазовский все время говорил о темпоритме, то есть о темпе, не смешанном с ритмом, и об идеальном «разе». Так вот, я хочу напомнить эти его изречения.

«Ритм — это внутренняя пульсация». «Для музыканта рука — это музыка». «Музыка — живой процесс человеческой души». «Почувствуем красоту „раза“». (Это по поводу пауз.) «Чтобы добиться красоты, нужно ее найти в себе». «Ритмично играть — значит уже фразировать». «Невыразительная музыка — набор

звуков». «Музыка — сплошное движение, только организованное». «Такты — это клетки живого организма». «Музыка не терпит приблизительности». (Вот это для меня, между прочим, стало аксиомой, и я говорю иначе — в музыке нет мелочей, все важно.) «Ощущать удар „раза“, но не быть рабом ритма». «Репетиция, не давшая ничего нового, — вредна», — сказано после 120 репетиций «Бориса Годунова». (Я уже говорил о том, что у него каждая репетиция что-то давала.) Но надо сказать, к сожалению, Пазовский, очень глубоко разбираясь в эмоциональной стороне музыки, совершенно не занимался сценой. У него режиссер мог делать что угодно, лишь бы только хорошо звучало. Было много движения на сцене и все было весьма старомодно. Это не Самосуд, который жил сценой и все время искал какие-то новации. В этом отношении Пазовский был его антиподом.

Еще до того как Пазовского сняли, мы с Покровским получили новый спектакль — оперу Анатолия Александрова «Бэла» по Лермонтову, которая только что была написана. Нам поручили ее ставить в филиале. В состав мы тогда взяли Кругликову и Шпиллер на Бэлу, а яркой теноровой партии там не было, и пошли все певцы второго положения. В филиале советскую оперу, да еще с молодым дирижером, никто из артистов первого состава петь не захотел. И мы с ним решили не опираться на знаменитости. Однако знаменитостями были Шпиллер и Крутикова, и, конечно, сейчас же начались склоки. Потому что обе сразу же стали думать о том, кто будет петь первый спектакль.

Кругликова стала опираться на Покровского, а Шпиллер на музыкальную сторону — на меня. А так как мы с Покровским были большие друзья и работали вместе, мы делились друг с другом и похихикивали по этому поводу…

Тогда началась наша дружба с Дмитриевым. Владимир Владимирович Дмитриев — великий театральный художник. Он начал свою деятельность в Ленинграде чуть ли не актером. Во всяком случае, он был в одной группе с Соллертинским и Шостаковичем. Это — западно-ориентированные молодые деятели искусства. Они изучали симфонии Малера, Брукнера, Альбана Берга, Кшенека. А Дмитриев потом начал рисовать и стал великим театральным художником. Он оформлял с нами «Бэлу», а потом «Проданную невесту» и «Вражью силу». Надо сказать, что художником-станковистом он был никаким. Покровский все время над ним подтрунивал, что когда он набрасывает какие-то эскизы, то раскрашивает их потом дочка. Действительно, он не умел рисовать попросту, но у него было потрясающее чувство стиля, и обыкновенно рядом с ним была

группа художников-декораторов, которая понимала то, что он нарисовал, и реализовывала в его манере. Потом он приходил на монтировочную репетицию:

— А у вас там малиновая скатерть есть?

— Ну, сейчас найдем…

Покрывали такой скатертью что-то, и все начинало сверкать иначе. Он обладал какими-то необыкновенными данными, и, кроме того, — чутье музыки и чутье стиля. Мы тогда и подружились. Покровский жил на Остоженке, а Дмитриев рядом с филиалом МХАТа. Мы приходили работать к Покровскому и Дмитриеву. Сидели до двух часов ночи, обсуждали. Дмитриев рисовал, мы над ним подхихикивали, а он совершенно не обижался. И мы возвращались домой. Однажды зашел разговор опять-таки о премьерах и о том, что кому-то снова выдали какую-то квартиру. Дмитриев сказал:

— А у нас, как в каждом некультурном государстве, лучше всего живут певцы…

Скончался он 48 лет от роду от сердечного припадка. Он оформил более 300 спектаклей. Еще в Ленинграде, в Кировском, в МХАТе, в Малом — всюду. Помню, я со смехом спрашивал, когда в Уфу отправляли декорации:

— Владимир Владимирович, вы пьесу-то хоть читали?

— Честно говоря, нет. Ко мне режиссер приезжал, рассказал — надо!

Человек обаяния необыкновенного. Он был, к сожалению, алкоголиком и откровенно говорил: «Когда я исчезаю, вы меня не трогайте». И популярно объяснял разницу между пьяницей и алкоголиком: «Я пьян и запиваю водкой. Иногда наступает такой период, и я чувствую в этом потребность. А пьяница — он пьет и закусывает».

Но это были редкие периоды. Возможно, он лечился, а может быть, сам силой воли мог остановить срыв. Во всяком случае, я его пьяным никогда не видел, он прятался тогда…

Так вот, мы ставили «Бэлу», и спектакль прошел раз десять, не больше. Порочность, конечно, просвечивала. Александров в общем не оперный композитор. И это мне хорошо объяснил Пазовский, который на наши репетиции не приходил. Но появился как-то на генеральной, когда было уже поздно. Потом сделал ряд указаний, в основном технологических, но не то! Он взял клавир и сказал:

— Ну как же можно так писать, везде играет оркестр, нигде нет места, чтобы голос остался сам с собой; надо дать свободу певцу, чтобы слово дошло.

Это я с благодарностью принял принцип настоящей оперной

драматургии. А Александров мыслил, конечно, симфонически. Там было много хорошей музыки, добротной, но у публики этот спектакль успеха не имел. Это был наш первый опыт с Покровским.

Пазовский сделал в Большом театре полторы премьеры. Он поставил «Сусанина», и, надо сказать, первоклассно. Причем были трудности — спектакль был на ходу, в нем пели те же, кто пел и раньше. И после этого он взялся за «Бориса Годунова». И тут началось прохождение верблюда через игольное ушко. Большой театр уже не имел права выпустить спектакль без просмотра бесконечного количества комиссий. Прежде всего Комитета по делам искусств в лице Храпченко и его заместителей. Они приходили на первые прогоны. Храпченко — очень мною уважаемый человек. Он не музыкант, а литературовед, гоголевед. Сейчас — председатель ВАК и академик. У него большие труды, словом, крупнейшая фигура. Тогда он был вхож к Сталину, умел хорошо понимать, что тому нужно, и угадывать его вкусы…

И началось прохождение «Бориса Годунова». Все боятся, что скажет Сталин, когда он придет. То одно, то другое: здесь нужно поменять декорации, здесь слишком темно… То Василия Блаженного нужно восстанавливать, то не нужно, поскольку в окончательной редакции его нет. Наконец, на какой-то просмотр пришел Сталин. Этот просмотр специально организовали, конечно, в зале никого не было. После посещения появилась разгромная статья в «Правде» о том, что «Бориса Годунова» без сцены под Кромами ставить нельзя. (Ставили по традиции, по Римскому-Корсакову.) Что, мол, это профанация, снижается роль народа и тому подобное. За что и сняли Пазовского. Тогда же «полетел» директор Бондаренко, и на его место назначили Солодовникова. Он был заместителем Храпченко в Комитете по делам искусств, тоже театровед, умница и великолепный директор. Думаю, что лучшего директора я в своей жизни не видел, потому что он был человеком высочайшей культуры, обладал очень хорошим чутьем и умением дипломатически налаживать все дела. Он сейчас же вернул в театр и Пирогова, и Рейзена. Ну, пели они маленькие спектакли, но Солодовников их умел уговорить. Раньше они получали свои четыре тысячи и ничего не делали. А он нашел к ним подход. В третий раз вернули в театр Голованова.

Покровский поставил «Евгения Онегина». Спектакль уже шел, Гремина пел, по-моему, Иван Иванович Петров, в общем, кто-то не из первачей. Потом уговорили Пирогова петь Гремина, и он спел несколько спектаклей. Затем Солодовников говорит Рейзену:

— Пирогов на афише, надо чтобы вы, Марк Осипович, тоже

появились.

Покровский мне потом поведал о вводе Рейзена в партию Гремина. Сам Покровский на репетицию не пошел, ввод поручил своему ассистенту Сучкову. Тот рассказывает: «Рейзен приходит с опозданием минут на 15–20, все его ждут…»

— Ну, что тут нужно делать?

— Марк Осипович, тут три двери: эта, эта и эта; вы выходите из правой двери.

— Я справа выходить не буду.

— Откуда вы хотите выйти?

— Я хочу выйти через центральные двери.

— Марк Осипович, там в то время мизансцена: хор стоит, неэффектным будет ваш выход.

— Да… Ну тогда через левые.

— Да, правильно, и Александр Степанович тоже через левые выходит…

— Ну, давайте попробуем через правые.

— Дальше. Вы поете арию. Первую часть стоя, а с середины садитесь.

— На что я сажусь?

— Вот принесли кресло.

— Это кресло? Я на этом кресле сидеть не буду!

— Марк Осипович, это кресло для других исполнителей. Для вас сделают специальное кресло и на следующей репетиции оно уже будет.

На следующей репетиции. Сучков: «Прихожу рано и не показываюсь. Вижу, Рейзен пришел раньше всех. Заходит в репетиционный зал, лезет под кресло. А это то же самое кресло, и я сам на нем написал: „Кресло Рейзена“.»

И вот Солодовников сумел их активизировать, и театр за время его директорства сделал десять новых спектаклей, на двух сценах. Он способствовал этому организационно, а Голованов осуществлял художественное руководство.

Но Солодовников умел использовать и молодежь.

Нам дали на откуп сцену филиала, где мы с Покровским начали ставить «Вражью силу». Идею подбросил Асафьев, который жил позади театра. Я взял клавир Серова и пришел в ужас — совершенно дилетантское сочинение, партитура еще хуже того. Играть нельзя, последние такты, оказывается, записывала его жена. Причем, ясно, что Еремку ни Пирогов, ни Рейзен петь не будут. Мы им, конечно, предложили, — они оба отказались. Мы с Покровским, предлагая, знали, что они откажутся, и на первые роли наметили молодежь: Петрова Ивана Ивановича, только еще выходившего в премьеры, и Щеголькова, относительно молодого

певца, приглашенного из Свердловска, с хорошим голосом и хорошего актера. Тут все стали махать руками — как ставить «Вражью силу» без настоящего Еремки. Шаляпин пел Еремку, а тут нет даже ни Пирогова, ни Рейзена. Это будет провал.

Мы сели работать. Первое, что сделали, — новую редакцию. То есть, убрали весь мусор. Я ввел новое голосоведение и многое переработал. Сделали какие-то купюры, — убрали нелепые длинноты. Вставочки сделали. Пригласили мы для этого Фейнберга, брата Самуила Евгеньевича, пианиста. Он был литератором, либреттистом. И вот мы его попросили подправить «Вражью силу». Что нам нужно было прежде всего? Кое-где проследить линию, чтобы приблизить к Островскому (это по его пьесе «Не так живи, как хочется»), и внести какие-то вставки; для них Фейнберг писал стихи в стиле того лубочного текста, в котором все длится… И нужно было решить заново пятый акт. Он написан женой Серова, и там кончается убийством всех. В то время это было крайне не модно…

В. Р. …разве что в искусстве…

К. К. Ну, да нужно было придумать какой-то другой финал. И поскольку у нас были руки развязаны, — это не Серов сочинял, — мы пригласили Асафьева, который и считался автором редакции. Фактически всю редакцию делали мы с Покровским, а Асафьев только сделал дописки, и, к сожалению, даже не в стиле Серова. Причем когда пятый акт начали репетировать, после первой же корректуры в оркестре сейчас же пошли разговоры: «Четыре акта Серова, пятый — хреново…»

Но Асафьев заслонил нас своей могучей академической грудью. И никто не мог сказать, что мы перекраиваем Серова, классику.

Надо сказать, что получился на редкость удачный спектакль. Покровский там развернулся необыкновенно ярко. Мы привлекли никому не известных молодых артистов. Наталья Соколова пела главную партию. (До этого она пела Пажа в «Риголетто».) Хессон, который рубил мясо у нас в эвакуации, пел Ваську — с типичной еврейской внешностью потрясающе изображал молодого купчика. Особенно хорошо была поставлена и сыграна сцена в конце первого акта, когда Васька хмелел. Покровский сделал так, что когда он выпивал и хотел закусить, то вспоминал о чем-то, что нужно сказать. Так он все время и пил, не закусывая, весь второй акт. Все происходило на постоялом дворе, на котором масленица идет, и купцы, с лоснящимися от жара лицами, едят блины. Стоит на столе самовар, к нему подвели пар — вся сцена паром заполнена; окна запотелые; такие клоповые стены, и полупьяные купцы ухаживают за дочкой трактирщицы… (ее пела Борисенко —

тоже первая партия).

Смысл сцены в том, что купец Петр не любит свою жену Дашу и чуть не бросает ее, увлекшись Груней — дочкой трактирщицы. По Серову, он в конце концов, убивал Дашу. Мы же сделали так, что в финале Груня сама от него отступается, а он возвращается к Даше, которая в лучших традициях светлого конца его прощает, и все кончается благополучно. Таковы были времена, и надо было так делать.

Потрясающе была решена сцена масленицы. (Надо сказать, что здесь Серов оказался необыкновенным провидцем. Он вообще — противоречивая фигура. Наряду с какими-то провалами и дилетантской стряпней у него были необычайно яркие находки. К ним принадлежит сцена масленицы, которую мы почти не трогали. Там, в партитуре, всякие дудки, необыкновенно интересные тональные находки, сопоставления. Очень напоминает «Петрушку» Стравинского; а написана опера в 1871 году! Ясно теперь, какими истоками питался Стравинский.)

Дмитриев сделал карусель. Когда сцена открывается, на балагане кричит зазывала. Кларнет играет, дудки всякие вопят, карусель крутится, девки на ней визжат. Справа входят с печкой, сбитень продают и пироги. Жар идет от этих пирогов, значит — горячими достают оттуда. Дух был схвачен необыкновенно. Когда были проводы масленицы, процессия ряженых шла по всей Москве. И вот они доходили до этой площади, все кланялись в ноги «масленице» и подносили. Там сидел мужик с соломенной косой, с такими надувными грудями, ему подносили жбан меду, он выпивал жбан и процессия ехала дальше, а в этом месте начинался Великий пост. И вот когда процессия уходила, удалялась, карусель закрывалась чехлом. Вот такие простые, но необыкновенно тонкие нюансы. Потом туда был введен очаровательный мимический персонаж — подвыпивший чиновничек (артист миманса). Еще что мы в этом месте сделали? Когда масленица уходила, Петр договаривался с какими-то бражниками-бродягами о том, что он их подпоит, а они убьют его жену, чтобы ему развязаться. Сцена пустела, а нагнетание еще было — где-то вдалеке еще слышны проводы масленицы. Снег начинает падать. И этот чиновничек, пошатываясь, бредет — такой Акакий Акакиевич.

Этот спектакль произвел фурор в Москве. Артисты МХАТа приходили в Большой театр смотреть, как в опере играют Островского.

Храпченко был в большом восторге от этого спектакля. Первое же его распоряжение: «…переносить на сцену Большого театра — Сталин в филиал не ходит. А это то направление в

музыке, которое ему нравится… И спектакль нужно выдвинуть на Сталинскую премию». Даже команда была дана. Но пока… он вставлен в план 1948 года и идет в филиале.

Приезжали из Ленинграда… В том числе и мой приятель Горяинов. Он был директором Малого оперного театра, сам режиссер, как вы помните, и такие дифирамбы нам пел! Вскоре его назначили заместителем Храпченко по театрам, вроде бы на положении замминистра, и перевели, конечно, в Москву.

Этот спектакль прошел примерно сезон. Шел 1947 год. В Большом театре в это время ставят «Великую дружбу». Дирижировал Мелик-Пашаев, но ставили практически все режиссеры, по очереди. Каждый раз, как только спектакль был готов, приходила какая-то комиссия и говорила, что́ не так. Сначала эта опера называлась «Чрезвычайный комиссар». Комиссар — это образ Серго Орджоникидзе. Спектакль был уже готов, молодой Гаврикели, только что переведенный из Тбилиси, блистательно пел эту партию. Музыка?.. Те, кто помнит, скажут, совершенно ортодоксальна, ничего диссонирующего там нет. Но сейчас же кто-то вякнул: Сталину не понравится, что здесь выведен Орджоникидзе. Потом мы узнали — какие были конфликты между Сталиным и Орджоникидзе.

И тут же стали что-то перекраивать. Переделали либретто: уж не образ Орджоникидзе, а кто-то другой — под Кирова стали гримировать. Все делалось на ходу. Было, наверное, пять или шесть сдач спектакля, и каждый раз его возвращали на доработку.

А по плану спектакль должны были выпустить, и нам должна быть предоставлена сцена для переноса «Вражьей силы». Большая сцена каждый день занята репетициями «Великой дружбы» (тогда уже так ее называли), а в филиале спектакль уже сняли, потому что перенос — дело не механическое. Хотя солисты и оркестр те же самые, но хор раздельный. Кроме того, Дмитриев сделал новые декорации специально для сцены Большого театра. И мы сидим ждем, спектакль не идет.

…Разворачиваются все события с «Великой дружбой», о которой речь пойдет в другом случае, но «летит» директор — его снимают, да и Храпченко «летит» тоже (Голованова на этот раз оставили), и выходит знаменитое постановление… А нам предоставляется сцена. Идет уже март. Комитет по Сталинским премиям, куда выдвинута «Вражья сила», в затруднительном положении, потому что выдвигал ее Храпченко, которого уже нет. Спектакль они посмотреть не могут, потому что он не идет там, здесь мы его еще не приготовили, и неизвестно, как отнесется Сталин к спектаклю, который рекомендовал снятый председатель комитета. И мы этот спектакль за месяц примерно возобновили,

фактически поставили заново и сдаем. Приходит комиссия Комитета по делам искусств во главе вот с этим Горяиновым. Мы решаем, что, как всегда было раньше, после окончания собираемся у директора и там будут высказываться претензии, но нет… «Сегодня вечером, пожалуйста, в Комитет…» Мы с Покровским приходим в Комитет (Дмитриев к тому времени уже скончался); новый директор с нами тоже насмерть перепуганный.

Приезжает Николай Никитович Горяинов, мой друг и человек, который распинался в восторгах. Начинается обсуждение спектакля. Горяинов говорит:

— Вы знаете, я был поклонником этого спектакля, но то, что я увидел на сцене Большого театра, меня просто убило. Механический перенос на сцену Большого театра, и все обаяние спектакля потерялось. Вы все акценты сместили из-за масштаба сцены Большого театра. Вторая картина — купеческий дом — у вас стал такой роскошный, занавески на окнах, люстры, а во втором акте трактир, там у вас купцы пьяные, толстые, лапают трактирщицу, самовар чадит, на сцене чуть ли не клопы ползают. Так что это? Русский народ красивого, изящного не понимал?.. (Это он — после выступления Жданова по поводу того, что искусство должно быть красивым и изящным.) У вас там на масленице вокруг Петра какие-то хитрованцы…

Покровский сидит, налился кровью «…так ведь по опере».

— Оденьте их купчиками…

— Купчики на свои могут выпить, а тут важно, что они у Петра подпаивались.

— Не знаю, не знаю… А Бондаренко часто:

— Мы сделаем, мы сделаем…

Но мы еще молодые, права голоса не имеем. Начинаем переделывать спектакль. Первым делом снимаем люстру в первом акте, во втором акте — самовар без пара. У купцов сняли толщинки. Единственное, что Покровский оставил категорически, это бражников в сцене масленицы. В общем, спектакль кастрировали. И в этом виде спектакль посмотрел только что назначенный председатель комитета Поликарп Лебедев. А весь антураж и аппарат храпченковский в комитете еще остался — Горяинов, Масурин еще работали тогда. Они не знали, как посмотрит Лебедев, и застраховались — спектакль попридержали, велели переделать что-то. А Лебедев того старого варианта и не видел. Ему этот понравился, было дано «добро», и спектакль сейчас же выпускается. На первое же представление приходит Комитет по Сталинским премиям.

У нас были свои «лазутчики», и мы тотчас же узнаем, что говорят: «…Да, эта опера тормозила присуждение Сталинских

премий. Они очень задержались тогда». И результат обсуждения следующий. Из сорока членов сталинского комитета за вторую степень проголосовало девять, за первую степень — один, а тридцать против. Значит, прокатили на вороных лучшим образом. Мы на эту премию особенно не рассчитывали и не очень переживали — прокатили, так прокатили.

Проходят две недели, три недели — нет сообщения о Сталинских премиях. Наступает апрель — ничего; неслыханное дело — всегда в феврале объявлялись лауреаты Сталинских премий. И вдруг в один прекрасный день, в воскресенье утром нас с Покровским вызывает Бондаренко. Вместо «Раймонды» сегодня пойдет «Вражья сила». Такого раньше не бывало: вместо балета — опера. Но кто-то придет. Когда кто-то приезжает, всегда показывают вместо оперы балет. Ну, значит, решили, что придет Сталин.

Начался спектакль, занавес открылся, вошел Жданов, весь спектакль просидел, ушел, никому ничего не сказав, и через день вышло постановление о Сталинских премиях. Единственный из всех вообще спектаклей получил первую степень наш — «Вражья сила». Так я стал сталинским лауреатом.

В. Р. А голосование?

К. К. Да, все пошло побоку — «дать!» и все. Спектакль стал идти на основной сцене, конечно, уже не так, как он шел в филиале. Примерно через год или через два, уже незадолго до смерти, на спектакль пришел Сталин. Он уже был один, никого не хотел видеть в окружении, даже членов правительства. Сидел с самого начала и, как назло, конечно, Борисенко не пела, пела другая солистка из второго состава — так всегда бывает. Мы с Покровским очень боялись, что ему не понравится и он уйдет до четвертого акта, где самое интересное — не увидит ничего. Мы узнаем перед четвертым актом, что Сталин вызвал к себе директора Солодовникова. (Да, именно Бондаренко доживал последние дни в директорах, когда мы «Вражью силу» ставили. Бондаренко нас назначил, а Солодовников пришел как раз после «Великой дружбы». Он нас на «Проданную невесту» и на «Гальку» выдвигал.)

Итак, паника поднялась полная — что будет, если «хозяин» уйдет до четвертой картины? Значит, спектакль не понравился. Солодовников до конца антракта не вернулся. Проходит антракт, начинается акт, гляжу, вошел. Досидел. После конца мы бросаемся к Солодовникову. Сидит, оттопырил губу: «Замечание товарища Сталина после спектакля „Вражья сила“, — пишет красным карандашом, — подождите, минуточку».

— Вот, товарищ Сталин просил передать, что ему спектакль в

общем понравился. Это демократическое направление в русской музыке. Хорошо, что молодые певцы голосистые (тогда Петров как раз пел). К музыкальной стороне у него претензий нет. А вот к вам, Борис Александрович, претензии есть. Товарищ Сталин сказал, что у вас купеческий дом совершенно не отличается от постоялого двора. На постоялом дворе обои, занавесочки, не купцы, а какие-то интеллигенты, ни одного пузатого нет. «Я, — сказал Иосиф Виссарионович, — на постоялых дворах бывал, ночевал не раз, помню, какие они были».

Вижу, у Покровского рачьи его глаза сейчас выкатятся совсем.

— Что вы ему сказали?

— Он спросил, если вы согласные с его замечаниями, — сколько времени театру нужно, чтобы спектакль пересмотреть?

— Ну, что вы ответили?

— Я ответил, что нужно два месяца.

— Зря, двух репетиций довольно.

— Борис Александрович, я думал, вы серьезный человек.

— Я всех выведу и скажу: «Ребята, валяйте по-старому».

И мы ему рассказали, что сделали с этим спектаклем.

Перестраховщики как раз не в жилу постреляли. А Сталин буквально во всех точках, где нас заставили изменить, усомнился…

В. Р. Так что же, Сталин действительно имел какую-то склонность и развитый вкус к опере, а не только к «операм»?

К. К. Ну, на постоялых дворах он действительно бывал…

«Придворный» театр

В. Р. Вы как-то не очень ясно показали директоров Большого театра. Кто кого сменял все-таки?

К. К. Действительно, я знал многих директоров, и театр знал многих, ибо каждый поворот руля сбрасывал их безвозвратно.

При Пазовском был такой директор Калишьян, человек случайный, а при нем действительным директором был Леонтьев, который считался и.о. директора, когда театр находился в Куйбышеве. И потом он стал помощником директора и постоянно вел все кремлевские концерты. Этот мудрейший человек и держал театр в руках, без него ничего не решали. Так продолжалось многие годы, а директора менялись.

После того как театр вернулся в Москву, директором назначили Бондаренко, о котором я уже говорил. Фактически директорствовал Леонтьев. Бондаренко продержался в театре до 1948 года; его сняли вскоре после постановления о «Великой дружбе», то есть в то время, когда в комитете мой приятель, замминистра, ударился в сомнения. После этого Бондаренко заменили Солодовниковым, которого в свою очередь сместили вскоре после переноса спектакля «Вражья сила» на большую сцену.

Теперь более подробно хотелось бы рассказать о некоторых элементах того, что можно было бы называть распадом классического искусства в Большом театре.

Тут, конечно, есть косвенная вина Самосуда. Казалось бы, хорошо, что он сумел добиться такого навала званий и орденов. Но все это обернулось против него и против нашего искусства вообще. Потому что великие артисты перестали петь спектакли, стали уклоняться и, что самое главное, потеряли чувство ответственности перед искусством, не желали даже репетировать. И эта зараза переносилась уже на людей второго положения (их было поменьше первой касты), и они стремились не приходить на репетиции и петь не в полный голос, а, как говорится, вполноги. Я повторю, что распад начался, когда солистам разрешили петь на репетиции не в полный голос. Я имею в виду не мизансценные репетиции, а именно спевки, то есть отработку и создание музыкального образа. Когда спевки превратились в механическое отбивание такта и проверку партий, искусство погибло. И поэтому циничное заявление Самосуда «в первой четверти сойдемся», — оно, конечно, было следствием пренебрежения к технологии: «как он поет восьмую, четверть, шестнадцатую, — это никакого значения не имеет». Фактически всю работу с певцами

передоверили концертмейстерам, которые готовили с певцами партию не дальше того, чтобы они знали ее приблизительно.

К моменту окончания войны Большой театр находился в положении, когда среднее поколение солистов относительно поздней генерации, воспитанные в предвоенные годы, уже начало сходить (о чем я уже говорил). Те, кто приходили им на смену, иногда с хорошими голосами, — были певцами без школы. По этой причине они тоже быстро сходили. Кроме того, грибок премьерства в этом театре распространял свою заразу все больше и больше. Получалось так: даже после одной удачной роли, когда человек удостаивался Сталинской премии, был замечен и обласкан покровительством, получал квартиру и тому подобное, — с ним уже нельзя было работать.

Мы с Покровским были вынуждены в каждой новой постановке не занимать тех, кто работал с нами в предыдущей. Потому что наш опыт показывал: если человек получил свой кусок, то работал уже с неохотой. Случались исключения, и я о них говорил — Нэлепп, Максим Михайлов, ряд добросовестных принципиальных художников, с которыми всегда работать было одно удовольствие — таких было мало, к сожалению…

В. Р. Может быть, Вы отразите вопрос о Государственном Гимне СССР.

К. К. Это было в 1945 году. Полгода прошло под знаком создания Гимна СССР. И все происходило в ГАБТе.

Опубликовали текст, написанный Михалковым и Эль-Регистаном. Назначили всесоюзное соревнование всех композиторов на написание музыки к этому Гимну. Однако всем давно было известно, что Сталин очень любит «Гимн партии большевиков» Александрова. Он считает его «очень удачной песней». Михалков и Эль-Регистан писали текст, сообразуясь уже с ритмом этой песни. Это теперешний наш гимн. Текст был сначала сочинен якобы без нот, но фактически под размер этой песни. Для всех было ясно, что вопрос предрешен, но тем не менее все были обязаны написать. В том числе и Прокофьев написал что-то, чтобы отписаться; написали Шостакович и Хачатурян — ведущие композиторы. Более 200 гимнов прослушало жюри, отметая почти все. И, наконец, 15 или 14 гимнов, в том числе гимны Шостаковича, Хачатуряна и Прокофьева, ну и конечно, Александрова пропустили на прослушивание в Большом театре. На последней стадии двух или трех отсевов включился оркестр Большого театра под управлением Мелик-Пашаева.

Некоторые авторы писали сразу на оркестр, а гимн Александрова инструментовал Кнушевицкий — музыкальный

руководитель его ансамбля.

В. Р. Не захотите ли Вы завершить рассказ о финансовом обеспечении ГАБТа? Ведь эти ставки были вызывающими по сравнению с бедственным положением остальных музыкантов в стране… что, кажется, обнаружилось на мероприятиях по Гимну…

К. К. Да, как раз на одном из прослушиваний гимнов Сталин вызвал к себе некоторых композиторов и Мелик-Пашаева. Как-то зашел разговор именно об оркестре Большого театра. Сталин сказал, что это отличный оркестр, а Мелик-Пашаев сейчас же подлил в этом отношении елея. Сталин спросил, а сколько же они получают? Мелик-Пашаев ответил, что концертмейстер получает 1200 рублей (тогда средний интеллигент получал 600–800 рублей). Сталин сказал: «Мало! Нужно чтобы 6 тысяч получали. (Мне это рассказывал сам Мелик-Пашаев.) Как ты думаешь, Вячеслав Михайлович?» — обратился он к Молотову. Тот поежился: «Не многовато ли будет, Иосиф Виссарионович?» — «Ну, мы этот вопрос обдумаем». И через день, когда еще вся эта эпопея с гимнами не была закончена, появилось постановление Совмина о поднятии зарплаты оркестру и дирижерам Большого театра. Уровень стал таким: оркестру — от 2 до 5 тысяч, дирижерам — от 6 до 9 тысяч рублей в месяц. Это и осталось до сих пор. Но тогда это был один объект. Даже в самом театре получилось парадоксальное положение. Барсова, Рейзен, Козловский, Лемешев, народные артисты СССР, получали по 4 тысячи и оркестрант среднего класса получал столько же или даже больше. Естественно, так долго продолжаться не могло. Примерно через полгода оклады ведущим солистам подняли до 7000 рублей в месяц. Но цепочка уже начала разматываться. Сейчас же зашевелились Мравинский, Голованов и Константин Иванов. Примерно через год еще четыре коллектива были приравнены по окладам: Госоркестр, оркестр Ленинградской филармонии, Большой симфонический оркестр радио и оркестр Мариинского театра. Причем разрыв получался в три с половиной раза. В остальных оркестрах удалось немного подтянуть, но больше 1500 рублей никто не получал. Так осталось и сейчас, но сделали все промежуточные прослойки: лет десять или двенадцать назад подняли еще три оперных театра — Малый оперный в Ленинграде, Станиславского и Немировича-Данченко в Москве и Тбилисский оперный театры, то есть сделали им по 200 рублей (по-новому, в старом исчислении — две тысячи). Я не очень уверен, есть ли еще какие-нибудь столичные или республиканские театры, имеющие такие же повышенные ставки. (Может быть, и есть. В 1968 году мой оркестр МГФ пробил эту

брешь, сделали промежуточный расклад — от 150 до 300 рублей.) Еще к оркестру МГФ приравняли оркестр Темирканова — второй оркестр Ленинградской филармонии…

…Итак, о гимнах. Самый интересный эпизод произошел на прослушивании последних 14 гимнов, куда уже в зал никто не допускался. В центральной ложе сидело правительство, в зале — охрана и все — больше никого. После того как все гимны были сыграны, Сталин пригласил прийти четырех композиторов: Прокофьева, Хачатуряна, Шостаковича и Александрова. Прокофьев вообще не приезжал с дачи, а эти три знаменитых человека отправились туда. Около двери произошла маленькая заминка — кому первому идти. Хачатурян и Александров вытолкнули Шостаковича. Сталин стоял посреди кабинета-ложи, по бокам — остальные товарищи из ЦК, и Шостакович со свойственной ему фотографической памятью выпалил: «Здравствуйте, Иосиф Виссарионович, здравствуйте, Николай Александрович, здравствуйте, Михаил Андреевич (Суслов)…» В общем всех, сколько там было — 15 или 17 членов политбюро и кандидатов, он назвал по имени и отчеству. Сталин пригласил всех сесть и, покуривая свою неизменную трубку, обратился с такой речью: «Вот, товарищи композиторы, прослушали мы последние гимны. Есть у нас свое мнение, но хотели бы прежде, чем принять окончательное решение, посоветоваться с вами. Кажется нам, что величию страны Советов больше всего соответствует гимн профессора…», — кивок в сторону Александрова.

Александр Васильевич Александров — очаровательный человек. Я у него учился по курсу развития слуховых навыков (тогда так называлось сольфеджио). Он великолепно вел этот предмет, был очень хорошим, душевным человеком, но за последние годы выбился в очень большие люди и стал приближенным. Он был генералом, руководил уже много лет Ансамблем песни и пляски Красной Армии; во времена, когда я еще учился в консерватории, это считалось вроде бы совместительством. А к 1945 году он уже стал первой фигурой в мире военной и песенной музыки. Наряду с Дунаевским он принимал участие абсолютно во всех правительственных концертах и был довольно близок к Сталину. «Гимн партии большевиков» был написан раньше «Священной войны»…

И вот в ложе Александров, уже считая, что все в порядке, заулыбался, очень довольный. И вдруг Сталин говорит: «Только я вот что скажу вам, профессор, там у вас что-то с инструментацией неладно». (Ему консультанты сказали.) Что-то в его оркестровке действительно было не так, и тональность была выбрана

неудачно. Александров смешался и смалодушничал. Начал крутиться: «…Да, Иосиф Виссарионович, Вы совершенно правы, мне вот некогда было и я поручил Кнушевицкому, а он схалтурил, безобразно отнесся, надо переделать…» Вдруг взрывается Шостакович, прерывает его: «Александр Васильевич! Замолчите немедленно! Сейчас же замолчите! Как вам не стыдно? Кто же за вашу музыку будет отвечать, как не вы сами, как вы можете так говорить о человеке, которого здесь нет и который является вашим подчиненным по армии. Сейчас же замолчите!» (Кнушевицкий был майором, заместителем по музыке.) И тут наступила долгая пауза. Во времена Сталина, чтобы кто-то мог прервать другого, да еще держать такие гневные и долгие речи, — неслыханно. Все замерли, и воцарилось молчание, во время которого Сталин, попыхивая трубочкой, поглядел на одного, на другого. Александров сразу же побледнел. А Сталин после паузы сказал: «А что, профессор, нехорошо получилось…» и вопрос был закрыт. Дали инструментовать Рогаль-Левицкому, и потом уже «Гимн» пошел в обиход.

Когда они вышли, Хачатурян набросился на Шостаковича: «Митя, зачем же ты так? Ты же рисковал. Ты — не любимец, они же тебя критиковали в 1936 году…» (Были и другие симптомы, о них я тоже скажу. Ясно, что Шостаковичу это могло стоить очень дорого.) На что Шостакович сказал: «Я считал себя обязанным вступиться за Кнушевицкого, потому что не сомневаюсь, на следующий день Кнушевицкий был бы разжалован и, может быть, даже арестован».

…Такие тогда были времена. Шостакович, конечно, Человек и тут он велик… Да, я забыл сказать, что когда Сталин спросил у Шостаковича, что он думает о «Гимне», тот ответил, что мы все с этим согласны, отличный «Гимн» и тому подобное…

В. Р. Деятельность Большого театра как «придворного» заведения, видимо, имела такие формы, в которых принимал участие весь двор, во всяком случае, в виде зрителей…

К. К. В оперу ходили далеко не все, зато была форма, где присутствовали все члены Политбюро и ЦК. Это правительственные концерты.

Поскольку на меня Сталин глаз положил, это все заметили, я стал участвовать в правительственных концертах. Тогда в конце 40-х — начале 50-х годов существовала ожесточенная цензура, хотя новых постановок — мизер.

Большой театр выпускал один спектакль в год, и то он проходил через бесконечное сито. В основном театр работал над правительственными концертами. Количество концертов строго ограничивало количество праздников в году. Обязательно 7

Ноября, обязательно 1 Мая, в день рождения Сталина — 21 декабря, был концерт 8 Марта и в День Красной Армии — 23 февраля. В общем, каждая календарная дате сопровождалась правительственным концертом, на который приходило все правительство во главе со Сталиным, Вокруг концертов суетилось бесконечное количество чиновников, в основном и занимавшихся устройством этого эстетического подхалимажа. Причем, занимались они тем же самым, как я рассказывал в истории с «Вражьей силой»: угадыванием вкуса Сталина. Вот, скажем, Максакова однажды спела «Над полями да над чистыми», и было видно, что Сталину она понравилась, и уже каждый концерт она пела «Над полями…» Давыдова спела как-то «Орлеанскую деву…» Всякие попытки как-то изменить репертуар ни к чему не приводили, и тем не менее каждый концерт просматривался множество раз. Но в концертах понемногу принимала участие какая-то молодежь, вновь появившаяся. С репертуаром тоже происходила какая-то свистопляска. Нужно, чтобы номера были в какой-то степени оптимистичны, в достаточной степени патриотичны: в достаточной степени взвешены по жанрам и направлениям русская музыка должна присутствовать не в меньшей степени, чем иностранная, и так далее. В общем, концерты эти носили характер сборной солянки. Причем первое отделение было академическим, второе — эстрадным. Но постепенно первое отделение стало «облегчаться». В качестве ведущих уже приглашали конферансье, которые, объявляя номера, сопровождали их всякими хохмами. Но это было уже позже. А в «академическое» время объявлял Балакшеев. Карьера этого человека весьма показательна. Он был всего лишь скромным сотрудником Комитета по делам искусств. Он, Михаил Александрович Балакшеев, был очень милым человеком, а отличался вот чем… Он очень четко работал, и у него была феноменальная память, поэтому он мог выходить и объявлять хорошо поставленным голосом множество титулов, не заглядывая в бумажку. А иногда он даже объявлял какую-то песню, дословно восемь или шестнадцать строк, которая исполнялась на другом языке, по-русски, переводил без бумажки. Там даже ходила такая хохма, что, мол, Балакшеев появляется на авансцене и говорит: «Ненецкая народная песня пыр-пыр, бур-бур; перевод песни: милый мой, жду тебя, приди ко мне скорее, пока солнце не зашло… Исполняется на русском языке». Балакшеев постепенно благодаря этим концертам стал набирать силу. Когда организовалось Гастрольбюро, он стал там ведущей фигурой, много ездил; организовали Госконцерт, он стал одним из заместителей директора. И вдруг неожиданно его уволили, он

выбыл из номенклатуры по неизвестным причинам и скоро скончался от рака. А в последние годы жизни он просто был рядовым ведущим с низшей ставкой. Вот такие взлеты и падения… Я так и не знаю, что с ним случилось, возможно, что-то не так перевел про кого-то.

…Номера эти просматривались по крайней мере четыре или пять раз, за месяц до срока правительственного концерта. Театр останавливался и начинал репетировать. Причем каждая Комиссия сейчас же вспоминала, что было хорошо на прошлом концерте. А всякие возражения только укрепляли их уверенность в том, что лучший вкус — это возвращение к старому, и приходилось репетировать снова. Последний просмотр в день концерта проводился в филиале, потому что Большой театр уже закрывали и чистили. Репетировали в последний день иногда совершенно другие вещи, чем в предыдущие просмотры; порою выступали и без репетиции.

Характерный случай произошел со мною в году 1947 или 1948, когда у меня был уже довольно большой стаж участия в этих концертах. Только что появилась Евгения Федоровна Смоленская, женщина с очень красивым голосом, но не повышенной музыкальностью. Во всяком случае ее было интересно показать в концерте. Пела она ариозо Кумы из «Чародейки». Мы с ней репетируем. Прошли одну комиссию, вторую, третью, а на четвертой комиссии вдруг решили, что лучше ей спеть арию «Глянуть с Нижнего» (неизвестно, по каким причинам). Значит, мы теперь репетируем вторую арию «Глянуть с Нижнего», но уже наскоро. А на следующий день — концерт. Смоленская выступала четвертым номером. Вначале, по традиции, давали нечто циклопическое, эпическое и хоровое, когда человек 600 стоит на сцене. После этого сцену закрывают, меняют декорации и делают какие-то приготовления, на авансцену выдвигают рояль, солисты или оркестр тем временем исполняют какое-нибудь симфоническое произведение. А потом открывается занавес — выступает балет, или давали другие номера, требующие сценического пространства.

Итак, Смоленская, будучи авансценным номером, и выходила из кулис, а я… из оркестра. Дело в том, что, зайдя в яму-оркестра, вы могли потом выйти, но зайти снова было нельзя. Кроме того, пропуск мне как дирижеру выдавался только в оркестр, и на сцену уже я пройти не мог. Там были пропуска другого цвета. Я вошел, как и остальные дирижеры, еще до начала: сижу и жду своего номера. Первым и вторым дирижировал Мелик-Пашаев. И вот во время второго номера вижу, что влетает в оркестр взмыленный библиотекарь и начинает рассовывать всем листки.

Я заглянул — он рассовывает снова ариозо «Где же ты, мой желанный». Как же я узнаю, что именно мне через несколько минут дирижировать? Да и музыканты не знают, что играть — одно или другое, поскольку репетировали и то и это: да ладно, если бы один номер был бы ариозо, а второй — ария, но нет — тут и там — ариозо. Ну, мы думали, что Балакшеев догадается и, выйдя, скажет… Ариозо Кумы «Где же, ты, мой желанный», предположим. Нет, выходит и говорит: «Опера „Чародейка“, ариозо Кумы, дирижер Кирилл Кондрашин». Я вылезаю к пульту и вижу растерянность в глазах музыкантов. Выходит Смоленская. В ее глаза тоже ничего не могу прочесть. Тогда я на свой страх и риск говорю «9/8», то есть вторую арию, которую вначале репетировали, потом отменили, а теперь подложили в последний момент. Она-то знает, что петь?

…Только один такт вступления; она вступает во втором же такте — сумеет ли она сориентироваться? Вступила!.. Но эти полтора такта стоили мне много нервов и жизни… Вот так это высочайшее искусство, транслирующееся по всему миру, готовилось.

В. Р. А куда теперь делись эти организаторы поклонов?

К. К. Да никуда! Кстати, во главе этих концертов стояли те же люди, которые и сейчас стоят во главе культуры. Например, Вартанян, он и до сих пор, будучи заведующим музыкальным отделом Министерства культуры, в основном подвизается на формировании правительственных концертов, которые по тому же стандарту и делаются…

Кстати, Вартанян втихаря, без советов с дирижерами и жюри, подсунул своего бездарного сына на какой-то престижный конкурс (на конкурс Караяна), а когда кто-то ему «врезал» за это, получил инфаркт…

Но еще не все о «придворных» мероприятиях. Во втором отделении типового правительственного концерта была уже эстрада, там и цирк выступал. Олег Попов начал появляться, акробаты. А кончалось все по традиции или ансамблем Моисеева, или ансамблем Александрова, или позднее — «Березкой». В общем, был такой стандартный набор. Безумно длинный концерт, каждое отделение, как ни пытались сократить, чтобы оно шло не больше часа, тянулось не меньше полутора часов. Во втором отделении были хохмы конферансье, и они как-то разбавляли академизм. А первое, особенно поначалу, было очень емкое. И в конце, уже после всех ансамблей всегда исполняли или «Славься» из «Сусанина», или… песню Туликова о Родине, где участвовали все солисты и хор. Солисты, как правило, слов не знали и открывали только рот для видимости.

Еще один эпизод забавный и в какой-то степени печальный я вспомнил в связи с этими концертами. Однажды Шостакович сделал попытку разнообразить репертуар. Ему заказали компиляцию, вроде попурри из революционных и популярных песен. Там были: «Варшавянка», «Смело, товарищи, в ногу», «Песня о Родине» Дунаевского, еще какие-то песни. Участвовали в этом четыре солиста и хор. Соответственно, Шостакович написал интерлюдии для перехода от одной песни к другой. Сделал он это быстро, а когда начали репетировать, его даже в Москве не было. Дирижировал Константин Иванов. Он сделал корректуры, встречался с солистами, и примерно три просмотра это сочинение проходило без всяких сомнений. Пели тогда: Шпиллер, Антонова, Нэлепп, Рейзен. Накануне просмотра, на который ждут уже высокое начальство (обязательно на последний просмотр приходили представители Политбюро и сидели в ложе), вечером Иванов устраивает спевку. И там разгорелась знаменитая сцена между Ивановым и Рейзеном. Когда Рейзен неверно пунктировал на словах «Широка страна моя родная», Иванов сделал ему замечание. Тот сказал: «ага» и опять спел по-старому. Иванов ему: «Марк Осипович, тут нет точек». А тот: «Вы меня не учите петь». Иванов: «Композитор не написал точек, и я вас прошу петь как написано». (Пока он был вполне на высоте.) Рейзен обиделся и говорит: «Не вам меня учить. Кто Вы такой? Я народный артист СССР, а вы молодой дирижер». Тогда Иванов не сдержался: «Какой вы народный артист, вы — говно!» Рейзен схватил стул и бросился на Иванова, Нэлепп вырвал стул у Рейзена, (за что, как мне потом сказали, в Госоркестре на него хотели устроить облаву, так им хотелось ухода главного дирижера, Иванов там популярностью не пользовался). Их разняли, и Рейзен сказал, что с Ивановым петь не будет. С моей точки зрения, не считая формы, в принципе прав Иванов. Его сняли, и мне предложили продирижировать это сочинение. На следующий день — просмотр, а сочинение идет 15–20 минут, я весь вечер сидел и зубрил. Уже никакой спевки я сделать не мог. Утром у меня была маленькая репетиция, и на просмотре я продирижировал это сочинение. Шостаковича в зале не было, но было довольно много народу — композиторы, которые консультировали, и прочие. В ложе сидел Щербаков. Потом эту сюиту сняли. Щербаков сказал, что «…это Шостакович своей музыкой испортил хорошие песни». Так тогда расправлялись.

…Мне кажется, здесь я протянул ниточку к рассказу о поведении Шостаковича в ситуации «утверждения „Гимна“».

Трижды главный дирижер Н. С. Голованов

В. Р. А характеристика Николая Семеновича Голованова?

К. К. Голованов, который трижды изгонялся и принимался в ГАБТ, — явление, не поддающееся однозначному определению. С одной стороны, ярчайшая талантливость, с другой — часто дурновкусие. Мне кажется, все намерения Голованова чаще всего были интересными и правильными. Но отсутствие в нем чувства меры заставляло каждое намерение преувеличивать и доводить до абсурда. Если он делал ritenuto, которое было очень нужно и могло получиться естественно, то доводил его почти до полной остановки. Если ему нужно было подчеркнуть какую-то четверть в такте, то он замедлял эту четверть и вместо четырех четвертей получался такт на пять четвертей. Кроме того, он запредельно вольно обращался с авторским текстом. Очень любил надписывать контрабасы на октаву ниже и дублировал их контрафаготами. Он романтизировал партитуру, включал в нее челесты, арфы, колокольчики, что часто не совпадало со стилем композитора. А лучше всего у него получалась русская музыка…

Он пытался в Пятой симфонии Бетховена дописывать тубу. Конечно, это было вне стиля, и Бетховен у него не получался, хотя и не только из-за дописок. Он пытался Равеля еще больше равелизировать (но для Равеля ведь характерен не тяжелый бас, а легкая основа) — утяжеленные басы; меньше десяти контрабасов у Голованова в оркестре не стояло никогда. Они, конечно, тяжелили, и про него говорили, что он дирижирует Равеля «алатвою-мать».

Но иногда подобное вмешательство давало блестящие результаты: особенно, когда дело касалось той музыки, которая почему-либо была слишком статична. Скажем, «Садко». Голованов перевернул вверх ногами всю партитуру. Он включил челесту, глокеншпиль, вписал флажолеты, и темпово очень произвольно обращался с авторским текстом. Опера, которая всегда считалась очень скучной, зазвучала такими необыкновенными красками, стала такой внутренне пульсирующей, динамичной, что тут я, по молодости негативно относившийся к Голованову, начал понимать — нужно учиться у него. И второй блестящей его работой была «Хованщина». Тут у него еще больше были развязаны руки, потому что «Хованщину» заканчивал Римский-Корсаков. Голованов разыскал оригинальную редакцию, сам инструментовал и вставил туда «Спор князей». Получился

великолепный спектакль. Опять-таки он сделал темповые сдвиги, которые в редакции Римского-Корсакова почти не встречались, что навевало некоторую монотонность. Голованов сумел эти партитуры великолепно разнообразить. Самое главное — в русской музыке он всегда находил идеальную точку «золотого сечения» — кульминация была очень точно рассчитана. Поэтому в русской музыке, несмотря на то, что каждое форте превращалось в фортиссимо и вообще все нюансы были повышены, его темповые и звуковые кульминации всегда производили ошеломляющее впечатление.

Интересно, что про Голованова ходит много анекдотов-рассказов. Я и сам наблюдал его за пультом и сказал бы, что было два человека: Голованов за пультом и Голованов в жизни. В жизни он был обаятельнейшей личностью, обожал шутки, клевал на любой, даже небезупречный анекдот, заразительно от души смеялся, очень любил компанию; всегда около него было много народу, он был очень доброжелателен к людям. А когда становился за пульт, то моментально зверел. Его раздражало все, что не соответствовало его манере. Причем он часто «выпускал пар», уже зная, что стреляет из пушек по воробьям. Ну, скажем, каждый новый молодой музыкант знал, что на первой же репетиции он получит персональный «вздрюч» от Голованова. После этого считалось, что он уже прошел чистилище. Я сам наблюдал очень смешные, буквально детские его заскоки. Помню, сидит Адамов, концертмейстер виолончелей, внешне очень молодой. Голованов репетирует «Садко»: «Что это за аккорд — ни черта не звучит! Виолончели, возьмите мне ми-мажорный аккорд: ми — си — соль-диез — ми, четыре струны, сфорцандо!» Адамов, желая выслужиться, показать, как нужно играть сфорцандо, сыграл таким звуком — сплошное хряпанье, что все начали смеяться. А Голованов обиделся и напустился на него: «Мальчишка, столько лет сидишь в театре, не научился играть… черт знает что такое!» В общем, выпускал, выпускал пар, исчерпал все возможности и все еще не удовлетворился. И долго, долго смотря на Адамова, выпалил: «…и жена твоя петь не умеет!..» (У Адамова жена была солисткой оперы, очень хорошей.)

А концертмейстером виолончелей был некто Мизуч, он потом уехал в Киев. Он мне рассказывал случай, когда Голованов в увертюре к опере «Руслан и Людмила» требовал, чтобы в побочной партии виолончели просто бы лезли из кожи вон. И Мизуч в репризе, где виолончели одни играют эту тему, размахнулся и, оглянувшись на группу, зацепился смычком (как я в свое время), смычок у него выпал, но он не растерялся и продолжал играть рукой по воздуху, качаясь изо всех сил; а

Голованов из-за пульта не видел, что он играет без смычка, — вся группа просто легла от смеха.

В начале его карьеры был полный фавор. В моду входили всякие декады. Была Белорусская декада. Еще была жива Антонина Васильевна Нежданова. И вот Голованова и Нежданову пригласили в Минск художественные руководители этой декады. Голованов знал, что будет дополнительный орден, и поехал. Они приятно проводили время, им отвели этаж в гостинице — каждому апартамент. Ведь они жили врозь, Голованов был скуповат и Нежданова тоже! Мне Свет Кнушевицкий рассказывал, как в довоенные годы он с ними ездил на пароходе. Нежданова пела, Голованов аккомпанировал (великолепным был пианистом), Кнушевицкий играл на виолончели для прослойки. Голованов очень любил, сыграв большой отыгрыш какого-то романса Рахманинова или Чайковского, после заключительного аккорда добавить еще «пры-пум». А Нежданова ему: «…Коля, ведь не написано здесь». — «…Ты знаешь, просится!»

Так, тот же Кнушевицкий рассказывал мне, как в Кисловодске каждый вечер он был свидетелем подсчетов. «Ну, Антонина Васильевна, давайте с вами подсчитаемся сегодня. Я вот съел обед. Это стоило то-то, вы просили купить цветов…» — «Николай Семенович, но цветы вы подарили!» — «На что же я дарил цветы? Это я считаю на ваш счет!» — Просто смешно, как дети!

Он не был гобсеком, просто своеобразный человек. Он собирал картины. Причем ему по баснословным ценам иногда всучивали жуткую дрянь. У него были и феноменальные вещи в квартире, где я бывал уже после смерти. Цвета обоев я не увидел — все стены были увешаны. Там были и Крамской, и Нестеров, и Иванов, и крупнейшее собрание живописи русских художников. Одновременно он собирал библии. У него «Апокалипсиса» было пять экземпляров разных изданий. Он собирал и иконы. Вообще все свои деньги он тратил на это.

Он был бездетным и все завещал своей сестре. Сестра его тоже не была замужем и посвятила свою жизнь ему, но после его смерти фактически все это осталось беспризорным и отошло государству. К сожалению, частично было разворовано. А сейчас на его квартире, слава Богу, сделали Филиал музея музыкальной культуры имени Глинки, и он считается творческим дирижерским кабинетом. Идею эту дал я, между прочим. Я предложил, чтобы там открыли нечто вроде клуба, чтобы можно было дирижерам и музыкантам после концерта зайти. Это рядом с консерваторией. Да, зайти туда и за чашкой чая посидеть, обсудить концерт. В общем, чтобы было где встретиться и поговорить на творческие темы.

У Голованова была еще одна мания — воровать партитуры. Если к нему попадала чья-то партитура — все! — навсегда. Помню, мне пришлось дирижировать «Колокола», и у Голованова была партитура из библиотеки Большого театра. Я по наивности к нему подлетел: «Николай Семенович, у меня маленькая партитурка, там ничего не видно, у вас, говорят, большая есть». — «Я посмотрю!.. Нет, не нашел». Потом, когда я рылся в его нотах после смерти, нашел — на самом видном месте лежала. Он вообще все партитуры прикарманивал. Правда, они все были исчерканы его знаменитым карандашом. У него было два карандаша — малиновый и синий, причем каждый такой ядовитости, что цвет проникал через все страницы насквозь, поэтому все его пометки сделаны навечно — стереть их нельзя. Кстати, оркестровые партии всех вещей, которые он дирижировал, тоже испещрены его карандашом. Он никому не доверял делать пометки в партиях — все изменения вносил в партии сам. Предположим, во время репетиции ему приходит в голову выделить что-то в партии четвертой валторны. Он просит принести после репетиции партию. Находит это место по партитуре, пишет нюанс и потом до конца страницы пишет два форте, раструб вверх, соло.

Однажды он с Неждановой, как рассказывал мне Покровский, приехал в Минск на декаду. Живут в свое удовольствие — готовится заключительный концерт. Голованов с Неждановой сидят на почетных местах, перед ними столики (снят ряд где-то в середине зала). Покровский на авансцене отдает всякие распоряжения. Потом спустился к нему: «Николай Семенович, подойдите к оркестру, скажите несколько слов, все знают, что Вы здесь». — «Ну что там, они отлично играют…» — «Им просто приятно будет Вас увидеть». — «Ну ладно».

Подходит к барьеру, к оркестру, и у него начинает наливаться шея и краснеть лицо. Дирижирует Татьяна Коломейцева, профессиональный дирижер, талантливая, тогда совсем молодая еще была. Вдруг он указывает перстом на второй пульт валторны:

— Что играешь?

— Николай Семенович, то, что написано…

— Не звучит ни черта!

— Написано — пиано…

— Что, написано пиано? Спрятал инструмент в такое место, что и сказать неприлично, подними раструб!

— Вот дирижер не просит…

— Дирижер, дирижер… — дамское рукоделие… И уходит на место, довольный, кровь обратно отливает. Он не мог

равнодушно смотреть на оркестр, когда подходил к нему. Но все знали, что он очень отходчив и на него не обижались. К его чести надо сказать, что, во-первых, он никогда не переносил своих истерических воплей на личные отношения, и, во-вторых, — самое смешное, — если ему отвечали, вроде того, — как вы дирижируете, так я и играю, вы неправы (то-то и то-то), он стушевывался: «мы потом выясним»… но не обижался абсолютно…

Чтобы закончить воспоминания о нем, я должен немного осветить наши взаимоотношения. Когда я работал в театре, Голованов пришел туда в третий раз. После Пазовского. Я имел уже какие-то награды. После премьеры «Вражьей силы» в 1947 году работал уже четыре года: вел большой репертуар и своей партийной активностью сразу же заслужил его неприязненное отношение. Он человек старых устоев, довольно религиозный. И вот ему такая прыткость молодого дирижера была не очень по нутру.

Я был заместителем секретаря партбюро и на художественном совете часто «не в жилу» ляпал. Был случай, когда Голованов обязательно хотел, чтобы жена Свешникова пела в труппе. Она дважды поступала и оба раза не проходила. Она была очень плохая певица. Сам он говорил:

— Она, конечно, не первый сорт, но для Александра Васильевича… надо сделать. Она может петь вторые партии, Ларину и прочее — надо ее принять.

Первый раз большинство членов художественного совета проголосовало против. На следующий год Голованов имел разговор персональный. Проголосовали все «за», кроме трех человек — Жукова, Мчедели (муж Давыдовой, он когда-то пел Вотана, потом перестал петь, стал очень хорошим организатором и по сей день, если не ошибаюсь, директор Тбилисской оперы) и Кондрашин. Голованов вне себя был. Хотя формально по большинству было принято решение, сейчас же министерство это дело прикрыло — «решение не бесспорно». Так она и не поступила в Большой театр, и сам Свешников мне этого очень долго не мог простить (он тогда был директором хорового училища мальчиков и руководителем хоров капеллы). Когда я хотел своего старшего сына отдать в это училище, он его не принял. Просто не допустил к экзаменам. Я тогда в первый раз столкнулся с открытым цинизмом:

— Я бы хотел, чтобы мой сын пришел и вы его посмотрели — может ли он…

— Не знаю, у меня нет вакансий, в этом году будет ограниченный прием… Слушайте, а что со Свешниковой в

Большом театре? — Прямо связал он все. Я стушевался, ничего не ответил и даже не повел туда сына.

…По молодости, я больше замечал негативные стороны Голованова: чрезмерный грохот в оркестре, убыстренные темпы и неровный ритм. Не потому, что неровный ритм, а потому, что он живую фразировку превращал в неровное движение. Но главная беда, что он приучал музыкантов играть форсированным звуком. Это я написал в статье о нем, что и вызвало негативную реакцию у старых музыкантов в мой адрес. А сейчас, когда время уже прошло и в оркестре другой стиль игры, становится ясным, что я был прав, конечно.

Вот тогда это меня раздражало, и я не замечал его положительных сторон. Хотя в конце его работами начал восхищаться, «Садко» и «Хованщиной» в особенности. Но вот интересно, «Садко» великолепно пел Нэлепп (работяга), пела Шумская, пела Шпиллер, пели в общем все невеликие и репетировали… Делался спектакль месяца три. Федоровский нарисовал великолепные декорации. Ставил «Садко» Покровский — это была одна из первых его ответственных работ в Большом театре. (Не считая переноса «Вражьей силы», он еще поставил «Онегина», и получился великолепный, ярчайший спектакль. Он до сих пор в репертуаре.) Козловский и Рейзен соблаговолили спеть премьеру. И вот на одну из последних репетиций они явились. Как сейчас помню (я был на этой репетиции), Козловский поет Индийского гостя со своим фривольным ритмом, а Ютсон Иосиф Адольфович играет аккуратнейшим образом, как написано… У Голованова желваки ходят, но Козловскому боится сделать замечание.

— Как играешь? — Не слышишь? — Как певец… обязан повторить его фразировку…

На премьере разыгралась довольно забавная сценка. Там по мизансцене стоят три корабля. Каждый корабль принадлежит заморскому гостю. Вот поет Индийский гость и приглашает Садко на свой корабль, после того как он спел. А хор в это время поет: «Ой, не ходить бы тебе, бойся феникс-птицы». И по мизансцене, когда Индийский гость приглашает Садко, тот должен пятиться назад. И вот он останавливается, чешет в затылке и смотрит на другой корабль. Выходит Веденецкий гость, а Индийский скрывается у себя — Садко ему отказал… Козловского не устраивало, что там нет места для аплодисментов и он себе на премьере решил сделать успех.

В. Р. Что, у премьеров была своя клака?

К. К. Конечно, там были козловитянки и лемешистки. Каждая группа старалась переплюнуть своих соперников… И здесь

Козловский спел свою песню, — сейчас же раздались дикие вопли. Голованов задержал (там у альтов тремоло с ферматой, а потом вступает хор пианиссимо), подождал какое-то время, аплодисменты прохлопали, потом стали немножко стихать. Тогда Козловский наклонил голову. Аплодисменты снова вспыхнули, а когда снова начали стихать, Голованов пошел дальше, — хор поет свое, а Козловский снял шляпу и не уходит на свой корабль… Нэлепп стоит и не знает, что делать, спихнуть его, что ли? Время уже Веденецкому гостю выступать. Разъяренный Алексей Иванович выходит и с первой же ноты как двинет Козловского в бок: «…Город каменный…» Тот отшатнулся и ушел на свой корабль… Ну дети, абсолютные дети!

В. Р. А если без смеха?

К. К. Это показатель того, что искусство перестало существовать. Актер себя выпячивает через искусство, увы! Я с Козловским потом в какой-то степени подружился — в нем есть интересное тоже. Но тогда он был в театре фигурой явно негативной, потому что был ярким выразителем вот этого разложения, фривольности и ничегонеделания.

Голованов, конечно, знал, что я не стеснялся в частных разговорах высказывать свои и положительные и отрицательные мнения (ему передавали только отрицательные). Мы с ним раскланивались, иногда даже шутили, но я чувствовал с его стороны неприязнь. В последний год своей работы в театре Голованов уже не дирижировал. У него был легкий инсульт, и врачи запретили ему дирижировать больше, чем час подряд. Он руководил тогда двумя коллективами: Большим театром и оркестром Всесоюзного радиокомитета (оставшись там, после того как его вернули в Большой театр). Когда у него было здоровье, он и там и тут работал в полную ногу, а последний год он только приходил в театр и делал маленькие, короткие передачи на радио.

И вот я готовил в Большом «Иоланту». На этот спектакль на одну из репетиций пришел Голованов. Тогда Огнивцев готовил партию Рене, а он был последней любовью Антонины Васильевны и Николая Семеновича.

После репетиции я подошел к нему:

— Николай Семенович, есть ли у Вас замечания?

— Вообще надо поговорить, если хотите. Давайте завтра. Он пришел точно, со своей партитурой, на которой я увидел штамп радиокомитета. Я тоже со своей партитурой. Он решил, что я ничего, что он посоветует, не сделаю, а я решил все же послушать; мол, все-таки запишу все. Легким карандашиком начал размечать: «здесь надо сделать остановку, здесь надо

сделать фермату». Все это, в общем-то, мне казалось довольно-таки нелепым. Потому что, если там поет хор «…и сказки слушать…» он рекомендовал «…и скаааазки слушать…» и т. д. И много таких моментов. Я все это записал, потом пришел домой, начал изучать и вдруг я понял: все правильно! За исключением количественной стороны. Если «…и скаааазки слушать…», то это прозвучит очень выразительно и правильно. Все цезуры, которые он советовал, абсолютно правильны: они драматургически отбивали начало нового куска, и это для меня с тех пор стало законом (и в симфонической музыке тоже). Высший комплимент в своей жизни я получил от Игоря Федоровича Стравинского, который сказал после исполнения «Петрушки»: «Вы отлично чувствуете паузы!» Я им придавал большое значение и часто делал их там, где они у него не написаны… Это лишний раз убедило меня в праве дирижера делать такие вещи, если он это находит нужным для ясного восприятия формы…

И вот целый ряд моментов из замечаний Голованова я решил попробовать на следующей репетиции. Я провел ее, незаметно внедряя то одно, то другое, и вошел во вкус такого подхода. А потом Голованов пришел как-то на спектакль, когда пел Огнивцев, и заметил, конечно, что я многое из того, что он советовал, реализовал, и как-то проникся ко мне доброжелательностью. Конечно, то, что человек с такой кипучей натурой был очень болен и должен был себя ограничивать в том, ради чего он существует, вызывало у меня симпатию и жалость. Но, кроме того, я начал понимать его значение. И вот после него, когда «Садко» начал дирижировать Небольсин, я слышал как будто бы то же самое, и инструментовка и темпы вроде, но… все было выхолощено. Так и получилось, что у меня с Голованом под конец его жизни образовалось нечто вроде какой-то взаимной симпатии, потому что он несколько раз очень одобрительно отозвался обо мне, как мне потом передали.

После его смерти я готовил «Садко» (но реализовать не пришлось) и благодаря его жене получил доступ в их квартиру. Я начал разбирать его ноты и увидел все партитуры с его бесконечными пометками. Я понял, какие тонно-часы потрачены на это… Разными карандашами сделаны пометки — чувствуются разные временные периоды, когда он находил нужную интонацию, когда он находил необходимое соотношение темпов — он все это помечал, зачеркивал, делал другие. Вот у него, в отличие от Пазовского, как я уже говорил, было чересчур смелое вмешательство в нотный текст, но все его ремарки в основном технологического характера: здесь акцент, здесь фортиссимо, здесь выделить, здесь сделать диминуэндо, ритенуто и т. д. А у

Пазовского были в основном пометки психологические, то есть состояния, то, чего нужно добиваться на репетиции, Голованов добивался своего без слов, Пазовский много репетировал, потому что много говорил, но говорил мудрые вещи, как мы видели.

Голованов говорил мало, добивался своей волей, дирижерской техникой, очень своеобразной. Он дирижировал маленькой палочкой, держал ее за кончик и по отношению к себе не перпендикулярно, а горизонтально… Потому и правая половина оркестра не была видна совсем… Техника его была очень четкая, очень фиксированная, не размашистая. Он вел маленькими скупыми движениями, и оркестр так за ним шел — это удивительно просто. Когда он дирижировал «Поэму экстаза» (великолепно делал Скрябина), умел такую кульминацию распалить в конце, где восемь валторн, и еще колокола — неописуемо. Как они за ним ходили — это было идеально!

Но он по-разному делал то, что носило кульминационный характер. Это не элемент репетиционной сложности, а элемент беспрекословного подчинения оркестра себе. У него существовал культ звучания: сцену не очень он любил… не разбирался; ему было все равно, с кем работать: с плохим или хорошим режиссером — лишь бы хорошо звучало. Покровский говорил: «Знаю, что Голованову нужны мизансцены, чтобы тенора были на рампе». И действительно — порою звучало великолепно.

Так вот, я должен сказать, что сейчас для меня эти три фигуры: Голованов, Пазовский и Самосуд — являются образцами. Каждый был велик по-своему: Самосуд — сценическим чутьем, Пазовский — вкусом, мудростью, необыкновенной технологией, Голованов — музыкально-драматургическим мышлением. У каждого из них я что-то подсмотрел. Но, к сожалению, это все реализуется значительно позднее, чем нужно, то есть когда начинаешь сам быть собою недоволен. (Тогда я был весьма собой доволен!)

Плоды постановлений

В 1948 году, после назначения Солодовникова директором ГАБТа, МХАТ готовился отпраздновать 50-летие своего существования. Мы только что с успехом поставили «Проданную невесту». Существовало два старых, обветшалых, литературно очень слабых перевода, которые мы с Покровским забраковали. Они не соответствовали структурному строению музыки, и, кроме того, нас страшно раздражали дословные повторы, типичные для старых опер, они были установлены, самим Сметаной. Мы решили сделать новый текст и избежать таких повторов, но в соответствии с авторскими намерениями.

Новый текст мы заказали Сергею Михалкову, и это лишний раз убедило меня в том, что можно делать великолепные переводы. Михалков очень талантливый человек. Он, конечно, держит нос по ветру, но тогда (не забудем, что это было 30 лет назад) он любил работать. И мы с ним сидели месяц каждый вечер.

Что мы делали? Я давал Михалкову ритм: «та-тарам», он находил новую рифму, используя подстрочник. Мы начинали фантазировать, и получался великолепный текст. Наступал повтор, мы писали то же самое, но другими словами или развивали какие-то варианты. Получился блистательный текст. Причем, чехи, большие поклонники Сметаны, хорошо знающие русский язык, говорили, что этот текст лучше оригинала, интересней. Это лучший спектакль, пожалуй, из всех, которые я делал в Большом театре: по тщательности, по слитности режиссерской и музыкальной работы, по силам, которые там были заняты: Масленникова, великолепный Щегольков и хорошо себя показавший Нэлепп.

В. Р. Но Вы начали говорить об истории с МХАТом…

К. К. История была такова. Меня и Покровского вызвал к себе Солодовников. Он имел обыкновение, сидя за столом, оттопыривать нижнюю губу и, не глядя на человека, говорить медленно и размеренно: «Вот, Борис Александрович и Кирилл Петрович, имейте в виду, что будет юбилей МХАТа… (дальше он говорит более быстро). Нужно, чтобы вы сделали приветствие от Большого театра. Желательно использовать и хор и оркестр. Хорошо бы, чтобы приветствие было веселое, но учтите, что это не капустник — все должно быть в достаточной степени солидно и без хохм. Вот подумайте, что вы можете предложить».

Мы подумали и решили прибегнуть к старой, испытанной форме: популярные арии в исполнении популярных артистов, но с

соответствующим случаю текстом. И пригласили для этого опять-таки Сергея Михалкова. Мы хотели, чтобы песню Варяжского гостя («Садко») пел Рейзен (текст был соответствующий), затем, чтобы Пирогов спел песенку Томского из «Пиковой дамы»:

Если б я служил во МХАТе,
Я б не думал о зарплате,
Я б давно народным был,
Я бы орден получил…

Михалков, конечно, молниеносно, прослушав ритм, выдал следующий текст:

Если б милые девицы…
Знают все, у нас в столице
Чудный терем синей птицы,
Что стоит полсотни лет…

А потом долго вымучивал другой текст, более диетический. Еще все баритоны пели прославляющий МХАТ текст на тему Веденецкого гостя. А коронным номером должно было быть выступление двух знаменитых теноров Лемешева и Козловского с персональным обращением к Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой: «Я люблю Вас, Ольга». Начиналось приветствие полонезом, во главе шли Голованов с Неждановой, затем все старейшины проходили на сцену, и кончалось все приветствием «Славься», которое хор пел внизу, в подвале. Я стоял на подставке и мне приходилось одной рукой дирижировать вверху, другой внизу. Сцена как раз резала меня пополам. Транслировался по радио зрительный зал с колоколами, и все было куда как помпезно…

Мы доложили весь план Солодовникову. Он сказал: «Хорошо, начинайте работать. Мой вам совет, привлекайте лучших певцов к этой работе. Учтите, что они — народ обидчивый, поэтому лучше будет, если вы каждому по отдельности объясните, как и что. Понятно расскажите, что делает другой, чтобы они не смущались…»

Надо сказать, что все артисты-певцы отнеслись к идее очень положительно, весьма активно и с большой душой. Для всех написали их партии и тексты крупными буквами. Рейзен, помню, совсем не ломался, но спросил: «Можно ли лорнетку? У меня нет очков…» Тут же стоявший рядом Пирогов саркастически хмыкнул: «Шаляпин тоже всегда с лорнеткой выступал…» Тогда Рейзен сказал: «Ну нет, лорнетку не надо, я монокль одену…»

Последними остались Козловский с Лемешевым. Лемешева мы вызвали первым, с ним разговор был легче, он сейчас же согласился: «С удовольствием, пожалуйста! Я вас прошу мне дать текст, я тридцать лет пою эту партию, мне трудно будет выучить».

Я пообещал подчеркнуть, что ему надо петь. И разбил так, чтобы первую фразу «я люблю вас», начинал Козловский, вторую, «я люблю вас, Ольга» — Лемешев. Дальше шло «Вы всегда пленяете сердца талантом. Мы вас будем любить всегда» и кончилось все это «…мы будем ходить туда, где вечно будет цвести благоухающий Вишневый сад». И тут они «перебивают» друг друга.

Лемешев получил свой экземпляр, и я ему сказал, что через три дня будет спевка.

И вот встреча с Козловским. Мы знали, что у него бывают странности. В данном случае он опоздал минут на двадцать: в руках невероятно рваный кожаный портфель, перевязанный веревкой; на голове народного артиста — нечто вроде капелюха. Это все явно готовилось для «музея Козловского» — с этим он не расставался. Вот он явился, и я ему рассказал в чем дело, но он не высказал никакого энтузиазма. Сказал только, что ему кажется, могли бы посоветоваться с ними, старыми артистами. Я говорю:

— Иван Семенович, вот мы с Вами советуемся, если Вы предлагаете что-то изменить, то здесь другой текст — пожалуйста. Вообще это одобрено Александром Васильевичем Солодовниковым, и он согласовал это с…

— Тогда, конечно… понятное дело… с нами не считаются, нам приказывают, нами дирижируют… Хорошо, пожалуйста…

— Иван Семенович, через три дня спевка.

— Хорошо, приду, приду!..

И вот через три дня спевка в хоровом зале в бельэтаже. Посреди стоит рояль. Концертмейстер Евгения Михайловна Славинская играет. Все пришли, каждый свое попел и напоследок Козловского и Лемешева слушаем. Лемешев является, конечно, вовремя, Козловский опаздывает на свои 20 минут. Между ними, как водится у всех «первачей» (Козловский — Лемешев, Пирогов — Рейзен, Давыдова — Максакова) был смертельный антагонизм, и Лемешев, я чувствую, начинает нервничать. Козловский приходит, извиняется за опоздание. Его отличительная черта заключается в том, что он ни с кем никогда не поссорился. Он всегда делал все по-своему в очень милой форме… — Да, я посмотрел, у меня кое-какие соображения, давайте мы начнем.

Концертмейстер играет…

— Одну минуточку, — говорит Козловский, — давайте я спою и первую и вторую фразы…

— Иван Семенович, задумано так, что Вы перебиваете друг друга, поэтому если Вы будете петь длинную фразу, не будет этого перебивания, «ссоры» и шуточных претендентов. Кроме того, тогда надо все остальные фразы петь одному… Но Лемешев

же уже выучил.

— Ну ладно, давайте!

Играют вступление — он не вступает.

— Вы знаете, мне бы хотелось спеть вторую фразу, можно Сергей Яковлевич споет первую?

— Ну, пожалуйста. — Играется вступление, хором оба поют первую фразу…

— Так кто же поет первую фразу? — У Лемешева желваки ходят. — Иван Семенович, скажите, что Вы хотите петь: первую или вторую фразу? Я Вам уступаю, только Вы скажите точно, не меняйте… — Видно, что ему тоже хочется петь первую.

— Ну хорошо, я первую фразу пою.

Играется вступление. Не вступает.

— Иван Семенович, в чем дело?

— Ну, Вы знаете, может быть, лучше он споет вместо меня?

Из угла голос Покровского:

— Иван Семенович, поймите, поют два знаменитых Ленских, которые никогда в одном спектакле не участвовали. Для юбилея МХАТа и для приветствия Ольге Леонардовне Книппер-Чеховой они вдвоем поют одну партию. Как же можно ради этого Козловского заменять кем-то другим?

— Вы знаете то, что мы не поем вместе в одном спектакле, это не моя вина. Я как раз только что хотел Сергею Яковлевичу предложить принять участие в одном концерте вместе со мной.

— И что же это за концерт?

— Я хотел в Колонном зале устроить концерт в пользу ветеранов сцены. И у меня мысль такая. Я выйду и спою арию Синодала, а потом за ширмой будет джаз-оркестр (я уже договорился с Утесовым) и он начнет играть в джазовой обработке песню Индийского гостя, которую будет петь Сергей Яковлевич…

Смотрю, у Лемешева наливается шея, а лицо белеет:

— Нет уж, увольте, этого я позволить себе не могу.

— Ну вот видите, я всей душой…

Я говорю:

— Давайте закончим дискуссию. Иван Семенович, какую фразу вы поете — первую или вторую?

— Давайте вторую.

Играется вступление. Опять вступают хором. Лемешев швыряет ноты.

— Вот что, сейчас уже десять часов, у меня завтра Синодал. Вы, пожалуйста, разберитесь, кто какую партию будет петь, я ухожу.

Я его пытаюсь задержать.

В это время опять из угла голос Покровского:

— Иван Семенович, а я ведь знаю, почему Вы хотите петь вторую фразу.

— Почему?

— Потому что Вы после слова «Ольга» хотите добавить «Леонардовна».

У того расплывается лицо.

— А как Вы узнали? — отвечает он елейным голосом.

— Иван Семенович, если Вы будете применять ваши штучки, я вообще откажусь от участия. Вы начнете хохмить, публика начнет смеяться во время пения следующей фразы, а я и так не уверен в тексте, сами понимаете, какая ответственность. Вы решайте, как Вы будете, я пока не отказываюсь от этого участия, но сейчас прошу меня освободить, я иду готовиться к спектаклю, — говорит Лемешев.

— Вот видите, я всей душой, а Сергей Яковлевич капризничает, — отвечает Козловский.

Пошли мы втроем. Время позднее, спектакль близится к завершению. Солодовников сидит у себя под настольной лампой, оттопырив губу, что-то пишет.

— Александр Васильевич, вот мы к Вам…

— Кирилл Петрович, пусть лучше Борис Александрович. — Он видит, что я на взводе.

Сели. Покровский говорит:

— Вот тут конфликт между Сергеем Яковлевичем и Иваном Семеновичем: — Рассказывает…

— Ну и кто, по Вашему мнению, прав и кто виноват в конфликте?

— Мне кажется, что прав Сергей Яковлевич.

— Иван Семенович, а Вы что скажете? Козловский начинает свое:

— Видите, Александр Васильевич, нас, стариков, не привлекли к обсуждению, мы предложили бы что-нибудь более интересное.

— А, например, что бы Вы могли предложить, Иван Семенович?

— Вот, Вы знаете, — сразу же оживляется, — у меня мысль, я выйду в красной рубахе, подпоясанной тесьмой, и со мной будет ансамбль цыган с гитарами (есть у меня знакомые там) и, встав на колени перед Ольгой Леонардовной Книппер-Чеховой, спою ей цыганский романс, который очень любил Антон Павлович.

— Иван Семенович, это очень хорошая идея. Очень уместна она была бы в ВТО, когда будут чествовать Ольгу Леонардовну, а здесь — Большой театр приветствует Художественный театр, и Вы

являетесь важным звеном, но звеном в цепи Большого театра, поэтому я бы Вас очень попросил не отказываться от того, что вам предлагают Борис Александрович и Кирилл Петрович.

— Так я и знал, — говорит Козловский, — вот так всегда все наши идеи… пожалуйста, пожалуйста, согласен. — Уходит.

— Одну минуточку, давайте выясним, кто будет петь первую и вторую партии?

— Давайте с Вами спустимся вниз и обсудим первую и вторую…

— Я подумаю.

Мы ушли около одиннадцати часов, и до половины первого он меня уговаривал, чтобы он пел две фразы — и первую, и вторую. Кончилось тем, что я заставил его пообещать: он будет петь первую фразу. Естественно, он не выучил на память. Лемешев знал на память на следующий же день. Козловскому на юбилее суфлировал сзади стоящий Алферов, который в кулаке держал шпаргалку. Но этот номер имел самый большой успех. Сняли на пленку, и потом это демонстрировалось в кинохронике — два знаменитых Ленских приветствуют Книппер-Чехову. Вот так приходилось работать — просто буквально стопроцентные дети.

В. Р. Вы, наверное, могли бы вспомнить еще какие-нибудь странности Ивана Семеновича?

К. К. Странности Козловского… Мне рассказывал тот же Максим Михайлов, с которым мы были довольно дружны. В театре он часто проводил вечера, просто так после спевки отдыхал. Я подсаживался к нему, и мы начинали беседовать. Он рассказывал, как они эвакуировались из Москвы 16 октября 1941 года в то время, когда мы с Хайкиным ехали тем же поездом. Оказывается, его, Козловского, и еще несколько человек машиной специально повезли в Куйбышев через Горький. До Горького машинами, а из Горького пароходом до Куйбышева.

— Мы с ним ехали в одной машине вдвоем, — рассказывает Михайлов, — оба были без семей (которые ранее эвакуировались) и приехали в Горький около 11 вечера. Отвели нам номер в гостинице, чтобы мы могли подождать пароход. Козловскому не спится.

— Максим, пойдем в театр!

— Ваня, уж кончился спектакль.

— Нет, нет, пойдем, там кого-нибудь найдем.

Приходят они в оперный театр, спектакль уже закончился, никого нет. Пока разыскали того, другого, третьего, нашелся администратор.

— Сейчас позвоню. — Появляется директор, сейчас же что-то

появляется на столе, кто-то организовывает… Козловский ведь обаятельный, он всегда заводила… И вот они примерно до полпервого, до часу сидят, веселятся, закусывают… Потом пора уходить…

— Ну, Максимушка, пойдем… — И идет по направлению к фойе.

— Иван Семенович, там уже дверь закрыта и нужно идти через служебный ход.

— Ну почему закрыта? Нужно открыть.

Вот его странность. Он не выходит через ту дверь, через которую вошел. Говорит, что у него такая примета.

— Иван Семенович, невозможно, ключ у сторожихи, она живет где-то на «Канаве», на другой стороне реки.

— Ну как же, ну кого-нибудь за ней пошлите, на машине, а мы пока погуляем…

Тут паника в театре: «Козловский хочет выйти, а дверь закрыта…» Выясняется, что нет этой сторожихи, она куда-то уехала, ключ с собою унесла, придется идти через сцену. Тогда Козловский подходит к двери, трясет ее, смотрит, не открывается ли?

— Пойдем, Максимушка! — Так они вышли через служебный ход. — Давай еще погуляем, Максимушка. — Подходит к двери с той стороны и берется за ручку. Он Бога обмануть хотел. Якобы он вышел через эту дверь…

Кстати, после нашего того ночного бдения, перед юбилеем МХАТа пришлось тоже открывать директорский вход, потому что другой был уже сдан и опечатан, как полагается. Вот такие странности. Он даже в какой-то степени бравировал этим — вот этот портфель, о котором я говорил. Постоянные опоздания, это — приметы, в которые он очень верит. А вообще, он большой мастер делать себе успех. Я как-то присутствовал на одном правительственном концерте. На таких концертах в зале практически не бывает «козловитянок». Там сидят работники аппарата, которые ждут второго отделения. И вот Козловский что-то пел, прилично похлопали на один выход, а на второй аплодисментов не хватало. Он, не дойдя до конца, повернулся… но аплодисменты стихают. Тогда он посмотрел вверх и сделал рукой приветственный жест, начали хлопать более активно. Партер лениво поддержал. Потом, когда и эти аплодисменты стали стихать, он поклонился и остался в поклоне — неудобно не хлопать! Он себе так сумел выкачать из инертной публики, нахлопать на «бис», и спел на бис, явно из озорства.

Следующие мои воспоминания — работа над оперой «От всего сердца».

В. Р. Извините, маэстро, не вернетесь ли Вы к опере «Великая дружба»? Как возникло это постановление?

К. К. Оперу «Чрезвычайный комиссар», которую потом переименовали в «Великую дружбу» (как я уже говорил), ставило три или четыре режиссера. Причем каждый раз, когда какая-нибудь комиссия забраковывала и переделывала Орджоникидзе в Кирова, приглашался другой режиссер. Дирижировал Мелик-Пашаев, артисты были одни и те же, но текст все время менялся. Часто Мурадели дописывал новые сцены, что-то выбрасывал, и постановка начала приобретать калейдоскопический характер. Потом разразилась гроза в виде посещения Сталиным одного из закрытых просмотров, и вышло это постановление. Опять-таки Жданов выступал и говорил о том, что музыка должна быть красивой и изящной.

В Большом театре обсуждали это постановление, и кто-то старался отличиться, другие — просто выговориться.

Все об этом постановлении известно, Большого театра оно коснулось только сменой дирекции и паникой по поводу Сталинской премии (не знали, как кого расценивать). Потом долгое время вообще не ставили советских опер, потому что их не писали, а те, что были написаны ранее, боялись реализовывать.

Исчезли из репертуара все балеты Прокофьева, который тоже попал в постановление; считалось, что его музыка формалистическая. Его заклеймили как одного из апологетов модернизма. Их было пять, что ли: Шостакович, Мурадели (как про него ядовито сказал Андроников: «…пожар способствовал ей ноткой украшения!»), Прокофьев, Шебалин, Мясковский.

Прокофьев очень бедствовал тогда. Авторские отчисления прекратились, а новые сочинения, которые он писал, не исполнялись и не издавались.

В. Р. Как это воспринималось через призму Большого театра?

К. К. Но все-таки требования были — дайте советскую оперу, соответствующую той линии… — то есть популярности. И вот появилась популярная опера киевского композитора Германа Жуковского (он на год, по-моему, меня старше). Он сочинил оперу на сюжет повести Елизара Мальцева «От всего сердца». Сюжет там незамысловатый, о том, как вернувшийся с войны офицер хочет в колхозе быть бригадиром, а жена его оказывается выше его и его перевоспитывает, и так возникающий по этому поводу семейный конфликт в конце концов гасится.

Опера прошла все комиссии, была рекомендована Союзом композиторов, музыкальным отделом… Встали задачи: как ее реализовать? Поручено было поставить Покровскому и мне.

В. Р. Качество музыки?

К. К. Музыка была в ряде моментов хорошая. Этот Жуковский — очень яркий мелодист и имеет драматургическое чутье, то есть характеристики музыкальные у него недурны, но технически они весьма несовершенны, партитура получилась неряшливая и кричащая. И, кроме того, запись клавира была тоже очень несовершенной. Требовалась большая работа. И надо было перевести с украинского языка на русский. Автором либретто был кто-то из родственников композитора. Поручили эту работу Александру Александровичу Коваленкову (советский поэт, который в то время стал выдвигаться). И мы с ним посидели, как в свое время с Михалковым. Но у Михалкова было больше фантазии, он, если вариант не устраивал меня, не спорил и выдавал сразу же три других. А у этого не было такого богатого словарного запаса и такой фантазии, текст получился тяжеловатый. Но так или иначе, оперу начали ставить.

И с этой оперой произошла та же типичная история. Мы довели ее до оркестровых репетиций. Художником пригласили Павла Петровича Соколова (кстати, это была его первая работа в театре; художник он авторитетный, хороший). Заняты были: тенор Большаков, Наталья Соколова пела главную партию; она из наших людей, которая нам была верна; очень яркая актриса, но, к сожалению, чуть косенькая и очень некрасивая и потому она так в орбиту и не попала. Селиванов пел, — в общем, был довольно крепкий состав. Конечно, без великих. На первом же просмотре выяснилось, что вышло какое-то очередное постановление (указ или пленум ЦК состоялся по поводу сельского хозяйства) и надо было что-то изменить, обратить внимание то ли на силосование, то ли что-то в этом роде. Сейчас же нам посоветовали, поскольку авторы тут, в Москве, это вставить. Немедленно была добавлена сцена, где упоминалось об этой линии силосования. Пока разучивали и ставили, появилось что-то новое. И начали придираться к тому, что старый текст политически не злободневен, не выдержан.

В. Р. Нужно было, чтобы текст соответствовал сегодняшней газете?

К. К. Коваленков из этого дела как-то быстро выпал, и мы начали заниматься безобразной самодеятельностью. Мы сидели вчетвером: Солодовников, Жуковский, Покровский и я, сами подтекстовывали, превращая оперу в газету. Сейчас мне стыдно вспоминать, — мы просиживали ночами. Причем, подготовка шла солидная. Мы летом — Покровский, Солодовников и я — во время отпуска, отправились на Украину в поездку по колхозам. Нам рекомендовали наиболее видные колхозы, мы туда приезжали. Шел, кажется, пятидесятый год, мне было лет 36, и

как я помню, в каком-то селе какая-то дивчина лет шестнадцати провожала нас с Покровским, и мы пошутили так, нельзя ли за тобой поухаживать?

— Куда Вам, Вы ж стары, а я молоденькая… — сказала она, и мне стало тогда очень обидно.

Мы знакомились с председателями колхозов, они нам врали, конечно, как это все делается, пичкали показухой. А мы, вернувшись домой, все сразу же вставляли в текст. Постановка этой оперы затянулась на полгода, шли бесконечные просмотры. В конце концов спектакль выпустили, когда больше ничего там не осталось и все было выхолощено. И он пошел. На один из спектаклей вместе с приближенными явился Сталин, который ходил в театр довольно регулярно. Через день появилась статья о постановке оперы «От всего сердца» в Большом театре. Продолжение примерно той же линии. Причем основной удар там пришелся на автора музыки (автор не свободен от формализма — смех ведь: там, по-моему, даже малой секунды не встретишь) и на либреттиста: сделано крайне непрофессионально, плохим литературным языком (что совершенно соответствовало истине), а самое главное: на сцене — страшный отрыв от времени (там была сцена косьбы — косили луг и пели хорошие песни; при этом: «Размахивая дедовскими косами, косцы косят траву, а у нас ведь все механизировано»). В общем… моя фамилия там не была упомянута вообще, доставалось Соколову-Скале, Покровскому, композитору и либреттисту. Мне потом передал мой «осведомитель» (тот самый, о котором я вам говорил), что моя фамилия была заготовлена в связи с исполнением, но Сталин лично, просмотрев эту статью, вычеркнул. Так что он-то меня помиловал, но меня оклеветали, когда эта статья обсуждалась в Большом театре. Очень хорошо помню выступление Голованова, который сказал очень лаконично о том, что вообще советские композиторы занимаются не тем, чем надо, — вожди умирают, а мы до сих пор Шопена играем! У него, между прочим, были свои достаточно точные характеристики («дамское рукоделие», или «черт знает, что такое делается», или «в царское время никогда такого не бывало!»). Там, конечно, не преминули упомянуть о моих недостатках, и спектакль сняли. Это было концом Солодовникова, к сожалению. Всегда ведь за такими статьями шли организационные перемены. Солодовникову вдобавок не повезло: где-то поскользнувшись на улице, он сломал ногу и долгое время не работал, лечился. Сейчас он редактор журнала «Театр» и крупный театральный критик.

В. Р. Вы ведь отдаете ему должное?

К. К. Да, это был великолепный директор театра. Это лучший

директор, какого я помню, не считая Леонтьева, но тот больше хозяйственник, а этот — директор идейный. Он умел примирить непримиримых, был большим дипломатом и с чувством такта…

А статья по поводу нашей оперы повлекла за собой довольно хилый юбилей Большого театра. В 1951 году праздновали 175-летие…

В. Р. Не считаете ли Вы, что Большой театр довольно произвольно меняет даты своего рождения?

К. К. Да, с юбилеями Большого театра происходит что-то непонятное. На моей памяти, когда моя мама работала в Большом театре, в 1925 году отмечали 125-летний юбилей. То есть считалось, что театр основан в 1800 году. В 1951 году вдруг собираются праздновать 175-летие. (Говорят, разыскали какие-то данные…) Теперь готовится 200-летие. Значит, дата 1776 год считается ортодоксальной.

…А тогда эта дата готовилась очень сильно. Но под самый юбилей подвернулась опера «От всего сердца»…

В. Р. Очевидно, никакая советская опера не устроила бы «хозяина» в такой юбилей?.. И, может быть, извините, оттого, что Вы не очень сильно (и в художественном смысле) пытались противостоять производителям критических пожеланий, стремящихся угодить…

К. К. Я ведь уже выразил сожаления и чуть ли не покаялся… Хотел бы я посмотреть на Вас в то время. Но сейчас Вы правы…

Итак, сняли директора, которого мы любили и который много сделал для Большого театра. Назначили Александра Ивановича Анисимова, хормейстера. Он руководил до этого Ансамблем краснофлотской песни и пляски, то есть был: музыкантом. Он пришел в Большой театр и начал… укрощать Голованова, чтобы тот «не гремел». Когда Голованов сходил с пульта, то бывал очень покладист. Вот Анисимов к нему подходит и просит:

— Ну, хоть покажите меди потише…

Голованов репетирует «Хованщину», и только что поступивший в театр валторнист Валерий Полех (отличный музыкант) рассказывал мне: «Я не знаю, как с ним играть. Он покажет тише, я играю, а он волком на меня смотрит», Я ему объяснил: «Он для ложи показывает, а глазами говорит: „Давай, давай!“»

…Наш юбилей по сравнению с тем годом, когда Большой театр засыпали орденами, оказался весьма скромным. Были очень скудные награды. Я тогда получил звание заслуженного артиста, что, вообще-то говоря, поздновато, потому что у меня за плечами уже было около десяти лет работы здесь!..

В. Р. А Ваши личные ощущения того периода?

К. К. У меня начал назревать творческий кризис. Какое-то время после оперы «От всего сердца» мне практически новых постановок не давали (я сделал только «Иоланту»). И мы с Покровским решили ставить заново «Снегурочку». Старая «Снегурочка» уже сошла с репертуара. У меня появились мысли по этому поводу. У Покровского было много идей, мы поделились. Пригласили Рындина — главного художника театра Маяковского. Я взглянул на свою старую трактовку новыми глазами, применив в какой-то степени и приемы Голованова, и то, что мне вообще нравилось.

Надо сказать, увы, это оказалось моим большим творческим провалом (с одной стороны, может быть, из-за инертности многих артистов, участвовавших в старой постановке и принимавших участие и здесь, а с другой — из-за непродуманности моего творческого плана). Получилось, что я разрушил старый свой хороший номер.

Леля пела Варвара Дмитриевна Гагарина, которая и раньше вела эту партию. На спевке я все время просил петь первую песню Леля «Земляничка, ягодка» (которая поется почти что a capella с одним английским рожком) белым звуком, таким занудным нытьем, раскачиваясь, сидя на завалинке, чтобы чувствовалась здесь дикая тоска и одиночество. Нужно было спеть это под хор Пятницкого. Она никак не могла взять в толк это. Наконец, на спевке она попробовала, и получилось. Я запрыгал от радости, но она так перепугалась, что не могла повторить это снова. Ей сразу стали говорить «академические» певцы: «Ты слушай — этот мальчишка тебя учит петь белым звуком. В Большом театре разве это можно, — нас все время учат петь итальянским бельканто». Но по-старому она уже не могла петь, потому что я вел все по-другому…

Блистательными были там две артистки. Это Ирина Масленникова, которая сумела освоить нужную манеру одной из первых. И еще — ярчайшая Галина Вишневская — Купава. Причем Покровский считал, что героиней оперы является Купава. Снегурочка — это призрак, мираж, а Купава — живая полнокровная женщина, и Мизгирь ее действительно обижает. Когда она приходит к Берендею жаловаться, то это не склочница, не толстуха, которую бросили. Старая Купава понятно почему бросается на Снегурочку. А тут красавица, полная жизни, и действительно непонятно, почему Мизгирь так влюбился в Снегурочку. Вишневская сделала все совершенно блистательно… Когда она пела в конце второго акта «постылый ты, постылый человек…», так буквально слезы наворачивались — обидно за такую чистую девушку.

С другой стороны, мне очень мешал «проходной двор» в оркестре. Эта беда Большого театра длится до сих пор. Правда, сейчас требования низкие — лишь бы кто-нибудь играл, пел и дирижировал. А тогда все-таки я пытался сделать хотя бы два состава оркестра для «Снегурочки». Когда пошел спектакль, у меня рожки да ножки остались, потому что сажали случайных людей. Вообще, в оркестре театра по количеству людей три состава. Но всегда их смешивают. Так же было, скажем, у Мелик-Пашаева, который после смерти Голованова стал главным дирижером, и у Голованова тоже перемешивались составы. Только у Файера играл один состав: идет параллельный спектакль в филиале и туда дают как будто бы тот состав, с которым уже срепетировано все. Но если кто-то занят на большой сцене, а другой болен, тогда сажают третьего человека, и таким образом получался «проходной двор». Кроме того, не было сформировано ни одной группы, и концертмейстер не знал, кто у него будет сегодня рядом сидеть, не только за спиной. В этом причина всех моих новаций, которые я хотел применить в оркестре (что впоследствии и развил). Все это… никто не запоминал, потому что каждый день приходили другие люди…

Вот тогда мы с Тимофеем Докшицером, первым трубачом, тоже активным человеком, коммунистом, написали заметку в многотиражную газету «Советский артист», в которой предлагали упорядочить работу оркестра. Для того чтобы была стабильность, мы предлагали сделать три постоянных состава оркестра и поделить весь репертуар между ними, чтобы каждую оперу играли два состава, чтобы всегда можно было в случае чего заменить музыкантов из другого состава и не выдирать людей из другой оперы. Наиболее ходовые оперы и балеты могут играть и все. Но обязательно в стабильном составе, а замена — только в случае болезни. Это вызвало страшную бурю, прежде всего в оркестре. Потому что все музыканты понимали, что тогда никакой халтуры не схватишь и не попросишь приятеля вместо себя поиграть. Это предложение, с моей точки зрения, — единственно возможное в той системе, которая и сейчас в Большом театре, когда две сцены, — так и не было проведено в жизнь, и это тоже в какой-то степени повлияло на мое настроение.

В. Р. Не было ли у Вас предчувствия обновления? Не хотелось ли оставить эти «кормушки»?

К. К. «Снегурочку» мы поставили в 1953 году, и с этого момента у меня все больше и больше стало созревать решение о том, что мне пора прекратить свою оперную деятельность. Начались конфликты с певцами. Я требовал, чтобы на спевках

обязательно пели в голос. Но даже молодые певцы уже переняли порочную эстафету от старого поколения и в голос петь отказывались. Я настаивал… В результате это приводило к конфликтам, в которых я неизменно проигрывал. Например, Огнивцев со мной готовил короля Рене, работал изо всех сил, еще при жизни Голованова. Ему было трудно, потому что это партия большого диапазона, а его голос был «короткий», тогда еще не развитый. Но как только он спел спектакль, он стал отлынивать от дальнейшей работы.

У меня было правило: перед каждым спектаклем делать спевку. Так делал Пазовский. Но у него чаще всего был один состав, а по остальным спектаклям этого не делалось и мало того — было бессмысленно делать.

В. Р. Почему бессмысленно?

К. К. В коневодстве есть такое понятие «пробники». Чтобы кобылу подготовить, к ней пускают другого жеребца, не породистого, ибо она может лягнуть. А когда она уже готова, то пускают другого, которого нужно. Так и у нас в театре, было два вида певцов — «пробников». Скажем, на афише стоит Огнивцев, он спектакль согласен петь, но спевку не поет — он берет или грозится взять бюллетень, приходит, поет вполголоса. А когда Огнивцев на афише, то Петров его заменять не будет, он уже имеет бюллетень в кармане. Значит, наверняка, или будет петь Огнивцев, или Евгений Иванов, а иногда, если Евгений Иванов болен, тогда и спектакль отменяют.

Так вот, Огнивцев на спевки приходил и все время мурлыкал вполголоса.

— Александр Павлович, почему Вы поете вполголоса?

— Я плохо себя чувствую…

— Пропустим Ваши места…

Как только доходит хотя бы до одной его фразы, я говорю «стоп» и идем дальше. Спектакль поется. Проходит месяц, он снова на афише — опять спевка.

— Я нездоров.

Через два месяца снова такая же история. Чувствую, назревает скандал.

— Нездоровы — берите бюллетень. Почему Вы не поете в полный голос? Вы что думаете, что Вы идеально поете эту партию? Вы давитесь на верхах и на низах, Вам нужно тренировать эту партию, спевать ее.

Испугался. В зале сидят певцы, которые ждут своего вызова, — газеты зашуршали. Стал петь в полный голос. На следующий день он вспомнил, обиделся и притащил бюллетень. У Петрова уже давно есть бюллетень, Евгений Иванов тоже болен

— значит, спектакль летит.

И был тогда Никандр Ханаев, милейший человек, он был заместителем директора по творческой линии. (По художественной линии в основном в заместители директора шли как-то все тенора. Кильчевский — был такой тенор, вот Ханаев, заведующий оперной труппой. Во всяком случае, по художественно-административной линии тенора котировались довольно высоко.) Он вызвал Огнивцева. А тот:

— Я говорил Кириллу Петровичу, что нездоров, а он меня заставил петь, и я накричался — теперь у меня несмыкание.

Ханаев стал его упрашивать:

— Мы с Кириллом Петровичем поговорим, он не будет так крут, мы понимаем и все…

Присутствуя при этом, я сгорал от стыда, и получалось, что меня еще и высекли — он сделал одолжение, плохо пел спектакль, но получил благодарность — запись в книгу. (Тогда были записи, как прошел спектакль. Режиссер и дирижер писали свои замечания, и я иногда позволял себе: «такая-то певица спела нечисто там-то и разошлась с оркестром, в ансамбле неверно пели и т. д.»)

Я был требовательным дирижером… Например, в «Проданной невесте», в третьем акте, — знаменитый секстет a cappella. Каждый раз помимо спевки мы в антракте третьего акта его проходили. Думаю, что певцы поэтому не так охотно со мной пели, что я не терпел расхлябанности и халтуры. И все эти конфликтные состояния привели меня к мысли о том, что мне пора развивать и усиливать симфоническую деятельность.

В. Р. Ваше отношение к Сталину в то время?

К. К. Конечно, я был убежденным и идейным сталинистом.

В партии с 1939 года. Год тяжелый, но как-то так получалось, что все прошло мимо меня, никто из моих родственников и даже близких друзей не были репрессированы. Какие-то звучали фамилии, но я близко их не знал. Я все принимал за чистую монету. Когда началась война, патриотический подъем у всех был связан с именем Сталина. Затем работа в Большом театре, частые его посещения и какая-то его благосклонность, которая мне была по молодости приятна… льстила. Я считал, что вообще каждый человек должен свою жизнь отдать за благосклонный взгляд этого человека. А впервые у меня лично зародилось сомнение в 1952 году, когда возникло это дело о врачах. Тут я подумал, что нельзя поверить в эту чушь.

В. Р. А все процессы, которые прошли тогда, в 30-х годах?

К. К. Я тогда не очень разбирался в этом. А эпоха космополитизма меня только насторожила, потому что мне

казалось, как и всем, конечно, что из правильных положений делаются неверные выводы, перегибают палку. Надо сказать, что Сталина боготворили, как мне тогда казалось, 99 процентов нашего населения, и было очень мало людей, предполагающих, что он знает о репрессиях, которые совершаются. Так или иначе, просачивались какие-то разговоры, потому что одиночки возвращались. Кроме того, поголовные аресты после войны всех, бывших в плену, — это тоже, конечно, заставляло предполагать, что здесь какие-то злоупотребления. Но, естественно, тогда все это в основном адресовалось Берии, который на Сталина, по нашему мнению, имел большое влияние как его соотечественник. К тому же Сталин в последние годы жизни очень обособился (уже я рассказывал о каких-то приступах его ипохондрии). В театре он появлялся только один, никого не принимал и, как мне говорили, с секретарями ЦК разговаривал только по телефону; вход к нему имел только Берия. Якобы — это только слухи, — когда с ним случился инсульт, то целый день боялись войти в кабинет, потому что раньше были случаи, когда он стрелял в человека, который к нему входил, — ему казалось, что пришли покушаться на его жизнь.

В. Р. А степень его компетенции, ну скажем, в искусстве?

К. К. Конечно, у него были только семинаристские, старомодные взгляды. Он признавал только искусство понятное, доступное и мелодичное. Понятно, что ни Шостакович, ни Прокофьев не могли ему понравиться. Даже Мурадели он счел каким-то страшным леваком и формалистом. Хотя нельзя отказать ему в каком-то чутье. Случай с «Вражьей силой» достаточно показателен. Такое впечатление, что он читал протокол заседания — не было такого места, куда бы он не ткнул пальцем, а это именно то, что нас заставили изменить. Где-то, значит, какое-то ощущение сценической своеобразной правды (сценическая правда другая) в нем было. Но, с другой стороны, он следил, чтобы театру легко жилось — квартирные вопросы…

ЯР. Не было ли репрессий в Большом театре?

К. К. Таких мощных? Пропадали люди, люди первого положения. Известна, правда, в послевоенное время история с Жаданом, который пел у немцев, потом был привезен и осужден за измену. Головин, например… Какая-то темная история с убийством жены Мейерхольда, в которой то ли он, то ли сын его были замешаны. Дмитрий Головин — знаменитый баритон потрясающей красоты. Вероятно, у Титто Руффо был такой голос, потому что, когда он пел Мазепу и брал верхнее ля-бемоль, — звенели люстры, резонанс был потрясающий. Красивейшего тембра голос был… С металлом, не металлический. Вот он был

репрессирован. Перед войной два или три человека — не больше. Вот Коровина была репрессирована. Она была артисткой Большого театра, не очень знаменитая. Ходят слухи и разговоры, за которые я поручиться не могу.

В. Р. Как Вам вручали Сталинские премии? Как это было? Как Вы приезжали туда? Происходило ли это с помпой?

К. К. …После того как прочтешь в газете, получаешь открытку с просьбой прислать номер вашего счета. Пересылают премии или причитающуюся часть. За спектакль там шесть или семь фамилий. Указанный первым получает треть, остальное делится поровну между остальными участниками. У нас первым был Покровский, я думаю, что в то время, особенно по «Вражьей силе», это было справедливо. «Проданная невеста», вероятно, тоже. Я думаю, что я не был достаточно зрел, чтобы быть выше его. Потом, через какое-то время, через месяц или недели через три, вас приглашают в Кремль и там в торжественной обстановке… Сейчас не могу вспомнить, кто мне вручал оба раза премию… кто был тогда председателем, по-моему, тот же Тихонов… Я не помню, кто мне тогда вручал, но очень хорошо помню, кто мне заменил.

В. Р. Заменил?..

К. К. После развенчания культа Сталина эти премии перестали быть Сталинскими и стали Государственными — выпустили новые знаки. Нужно было принести старые и получить новые удостоверения. Я пришел в музыкальный отдел по делам искусств, там помещался секретариат, управляющий делами Сталинского комитета. Сидит дама какая-то. Она посмотрела списочек, взяла мою медаль, медаль была дай бог — настоящего червонного золота: первой степени за «Вражью силу», второй — за «Проданную невесту» — и дала мне другие, раза в два легче и даже не поздравила, — ничего, просто сказала «следующий». Теперь у меня уцененные медали!

В. Р. Вы могли не являться?

К. К. Может быть, и мог… но они же мне прислали извещение, что вам надлежит заменить, но, в общем, тогда не очень хотелось эти знаки носить.

В. Р. Вы говорили, как одаривали певцов премиями и орденами. Соответствовало ли это их действительному значению? Были ли они известны, например, на Западе? Или только у нас?

К. К. В то время вообще заграница была полностью отрезана. Но вся страна их знала и соответственно преподносилось творчество народных артистов СССР. Были специальные передачи, и сам Самосуд много раздувал вокруг этого кадила, для того чтобы привлечь внимание к Большому театру.

В какой степени справедливо это было? Конечно, все носило произвольный характер. Например, Лемешев, который совершенно наравне был с Козловским, в сороковых годах имел лишь звание заслуженного артиста, а Козловский — народного СССР. Тогда звания были крайне редки. Звание «Народный артист СССР» до 1940 года имели только Нежданова, Станиславский и Немирович-Данченко. Потом навалились и МХАТ и Большой театр, и все стало девальвироваться. В ту буйную раздачу орденов и званий, о которой я говорил, Лемешев получил только орден «Знак Почета» — что-то против него имели; непонятно, кто и почему. Козловский отлынивал от работы, а Лемешев пел подряд многие спектакли…

В. Р. Как бы Вы предложили поступить в этой ситуации?

К. К. Эти вопросы не взвешиваемы, и поэтому самым лучшим путем было бы отменить все награды и звания. Звание заслуженного артиста давать престарелым артистам, уходящим на пенсию, на покой, чтобы человек мог получить более высокую пенсию и пользоваться уважением в домоуправлении, где он будет играть в домино…

В. Р. Относительно критики Шостаковича в 1936 году. Этот вопрос малоизвестен. Может быть, Вы прольете дополнительный свет?

К. К. Я, как и все, читал постановление. Спектакль «Леди Макбет» шел в Москве тогда уже в двух театрах. В Большой театр он был перенесен из Малого оперного театра. Дирижировал тогда Мелик-Пашаев — это было еще до Самосуда, в 1936 году. Но художник Дмитриев и режиссер Смолич сделали точную копию этого спектакля, я могу судить об этом, поскольку такой же спектакль шел в Ленинграде. Балетов Шостаковича я тогда не видел. Когда приехал в Ленинград, всё уже исчезло. Музыку я знаю и нахожу, что тогда Шостакович был… Это особое направление в его музыке, которое в общем потом развития не получило, но иногда проскальзывало.

Это так называемая «нарочитая банальность», роднящая его с Маяковским — высмеивание мещанства, оглупление его интонаций.

ДР. Это от Малера?..

К. К. Да, конечно, это прямая линия от Малера. Но здесь он питался нэпом, всей советской действительностью 20-х годов. Шостакович по психологии — комсомолец 20-х годов. Все противоречия его деятельности объясняются тем, что он формировался в те годы.

В. Р. Но критика обрушилась на него хамская?

К. К. Да, и спектакли сейчас же сняли. Я тогда был всего

лишь студентом консерватории и ничего не могу припомнить. Помню только высказывания в прессе типа, что знатный токарь завода из Ростова-на-Дону говорит: «Я этой музыки не слыхал, но скажу…» Потом помню премьеру Пятой симфонии. Это было возрождение Шостаковича, до этого он только снял исполнение своей Четвертой симфонии, которая была потом восстановлена, а Пятая симфония как бы реабилитировала его…

Я хочу твердо сказать: мнения о том, что постановления испортили Шостаковича, не разделяю. Шостакович шел своим собственным путем и ничего не упрощал, кроме, может быть, специальных заданий — оперетта, «Песнь о лесах», которые были написаны специально более примитивным языком, и это не вершина его творчества. Другого я, пожалуй, ничего вспомнить не могу. Помню только, как все радовались, когда исполнялась Пятая симфония, что она получила всеобщее признание и понравилась самому высокому начальству. Шостаковича снова стали славить… После этого появилась Шестая симфония, о Седьмой нечего говорить… Хотя Шестая симфония со стороны критиков вызывала кое-какие нападки: необычная форма и очень много диссонансов. Но Седьмая симфония закрепила за ним славу Первого композитора Советского Союза (наряду с Прокофьевым, конечно).

В. Р. А вот капризы первачей и развращение молодежи, верноподданность музыкантов и артистов?.. Как Вы думаете — это вообще в природе музыкантов или была какая-то особая система оболванивания и подготовки?

К. К. После войны началось поголовное обучение всех артистов театра марксизму-ленинизму, причем на самом высоком уровне. При ЦДРИ (Центральный дом работников искусств) организовали университет, куда обязаны были ходить все. Народные артисты, облеченные самыми высокими титулами, превратились в школяров, сидели там, хлопали глазами. Ничего, конечно, не понимали, но надеялись на то, что им зачет все-таки поставят, учитывая их весомость в искусстве, — и не без оснований. Там бывали довольно забавные эпизоды. Скажем, проходит зачет. Выбирается вопросик какой-нибудь там попроще.

— Марк Осипович Рейзен, скажите, пожалуйста, в чем разница между буржуазной и социалистической революцией?

— …Буржуазная… социалистическая… Знаю. Спрашивайте дальше…

Особенно меня восхищал Василий Васильевич Небольсин, которому до марксизма было очень далеко. Он был фанатически набожным человеком, причем настолько набожным, что было даже смешно. Например, входя в оркестр (там у него имелся

тамбур перед входом), ему отворял дверь служитель — впускал его и по требованию закрывал за ним дверь. Небольсин минуту не входил в оркестр, потому что там он перед каждым актом крестился. Мы с ним жили в одном доме, на разных этажах. Выходил он на третьем, если не ошибаюсь. Я всегда обращал внимание на то, что его квартира налево от лифта, а он идет направо и поднимается по лестнице, что совершенно было необъяснимо. И, наконец, я не утерпел и подглядел. Оказалось, что там он тоже крестится — благодарение, что он благополучно проехал на лифте три этажа. А когда мы ехали на спектакль (у меня спектакль в филиале, у него — в Большом театре), нам подают одну машину. И вот мы едем по Пушкинской площади, мимо памятника Пушкину. Он делает какое-то непонятное движение по голове, снимая шапку, как бы причесываясь, и в это время незаметно крестится.

Б. Р. Потому что на этом месте стоял когда-то Страстной монастырь?..

К. К. Да, очевидно… И вот Небольсин проявлял страшную активность в занятиях марксизмом-ленинизмом. Занятия вел у нас Скатерщиков, лекции у него были интересными, но на семинары все ходили крайне неохотно, потому что нужно было не слушать, а отвечать. Это происходило в парткоме, комната небольшая. Скатерщиков садился за стол секретаря, а все рассаживались подальше по стеночкам, и один Василий Васильевич Небольсин с большим портфелем придвигался поближе к столу, сидел напротив Скатерщикова и тщательно все записывал, что тот говорит. О, какие жанровые сценки! Скатерщикова кто-то о чем-то спросил, он ответил и добавил:

— Вот это имейте в виду, что подлинный марксист — это тот, кто доводит признание классовой борьбы до признания диктатуры пролетариата.

— Позвольте это положение записать, — говорит Небольсин.

— Пишите. Подлинный марксист… диктатуры пролетариата.

— Диктатуры, пардон, чего?

Скатерщиков говорит, что в «Кратком курсе» об этом хорошо сказано. Спрашивает:

— У кого-нибудь есть «Краткий курс»?

— Да, у меня есть «Краткий курс», — и сразу достает. У всех усмешечка, а Скатерщиков ядовито говорит:

— У вас всегда есть «Краткий курс»?

— Да, вы знаете, обожаю «Краткий курс»!

И последний штрих. Я помню, когда он сдавал зачет, то Скатерщиков, наверное, думал — что бы попроще у него спросить, и спросил: «Как вы считаете, какова основная

философская идея гетевского Фауста?» На что Небольсин немедленно ответил: «Расплата за продажу души!» Два года это продолжалось, потом все получили книжечки, что сдали зачеты.

Надо сказать, что Небольсин — фигура противоречивая. Сейчас его очень не хватает в Большом театре. Но это был высочайший профессионал. Он все знал. Имел очень хорошие, четкие руки, у него было ощущение ансамбля, и он хорошо аккомпанировал. Сейчас такого дирижера, который дирижировал бы все абсолютно и мог бы выручить любой спектакль без репетиции, нет. Приходится, конечно, это делать, но профессиональный уровень не тот. У Небольсина с этим было все в порядке. Но творческой инициативы он не имел. И он всегда гордился, что «Салтана» дирижирует, как Пазовский, а «Снегурочку» и «Хованщину», как Голованов. Конечно, вся «соль» растекалась, потому что это было подражательство. Он был еще композитором, сочинил несколько вещей и в каждом своем концерте играл свою симфоническую поэму, которая была написана в Куйбышеве во время эвакуации. Она называлась «От мрака к свету» (и музыканты сейчас же ее окрестили на свой манер, довольно хулиганский…).

В. Р. Кирилл Петрович, а как Вы отвечали по эстетике?

К. К. Я что-то учил, грыз гранит науки. Ко мне, как к молодому, относились строго, потому что я был, практически, единственным членом партии в этом семинаре…

Однако вернемся к моей деятельности в Большом театре.

В результате всех этих кризисных событий у меня стало зреть желание что-то менять в этой жизни. Техника у меня была уже наработана…

В. Р. В основном тогда Вы и начали славиться как аккомпаниатор…

К. К. Да, аккомпанировал я хорошо. Меня стали приглашать на концерты кому-то аккомпанировать, когда, скажем, Исаак Стерн приезжал. И Давид Федорович Ойстрах со мной делал концерты, и Святослав Рихтер — все они хотели играть со мной. Но это имело и оборотную сторону, потому что я в этих сольных концертах свою индивидуальность проявить не мог, а обязан был следовать чужой трактовке. В опере то же самое (но с другой стороны) — певцы настолько непрофессиональны, что сколько с ними ни занимайся на репетиции, на спектакле нужно за ними бегать. И получилось, что я начинал превращаться в какую-то аккомпанирующую машину. Я почувствовал, что реализовать свои оформившиеся к тому времени принципы в Большом театре не смогу — текучка оркестра бесконечная, постоянный нестандартный состав певцов, активная работа с плохими

певцами по их инициативе и полное отсутствие желания работать с хорошими, постоянное мурлыканье спевок вполголоса, что приводило к конфликтам, когда я требовал, чтобы они пели в полный голос, — все это стало меня тяготить. Я стал подумывать об уходе из Большого театра. В то время это было неслыханно по безрассудству.

Когда я все же решился уйти и подал заявление (оно очень долго мариновалось в верхах, хотя со мной верхи не разговаривали), в театре все так растерялись, думали, что это несерьезно, что я чем-то обижен — может быть, мне подкинут тысчёнку, и все будет в порядке. Я встретил Самосуда, который уже давно был не при делах, не работал в театре:

— Я слышал, дорогой, что Вы уходите из Большого театра? Вы что, с ума сошли? Из Большого театра не уходят. В Большом театре или умирают или арестовывают…

— Я, наконец, все-таки решился.

В. Р. Был ли какой-нибудь толчок?

К. К. Толчка никакого не было. Ну, был косвенный штрих один… Он ничего не решил принципиально, просто мне было слегка обидно. Мелик-Пашаев — главный дирижер — спросил: что бы я хотел иметь из спектаклей еще? Я сказал, что мечтал подирижировать «Садко», что помню, как это делал Голованов и что Небольсин это делает не так, как должно! Ничего менять я не хочу, но мне бы хотелось вдохнуть новую жизнь в голововановские традиции. Он сказал: «Ну хорошо, с Нового года вы будете дирижировать!» Это было объявлено всему театру. Но как только начался новый сезон, Небольсин сбегал куда-то (это его спектакль!) в ЦК, в высокие инстанции позвонил: «Что же вы обижаете!» — и все осталось за ним. Меня умыли. Тут я и решил — пора с этим делом кончать.

Отправился я в филармонию, к директору Белоцерковскому, проситься в Госоркестр. Правда, там атмосфера была накалена: не проходило ни одного производственного совещания Госоркестра, на котором бы Константина Иванова не стирали в порошок, говоря ему буквально в лицо, что он непрофессионален, что разваливает оркестр, что репертуар не растет, и он репетирует только для того, чтобы самому освоиться! Он отвечал, что это все происки, сейчас же бежал в высокие инстанции, и его там, как национального героя, великого русского народного артиста СССР, который дирижирует русский репертуар, сейчас же поддерживали. Хотя должен сказать, что потом, когда мы с ним вместе работали (я в своем оркестре, он — в своем), он вел себя весьма лояльно. Он вообще ни во что не вмешивался. И когда делили почести между оркестрами и что-то попадало оркестру

Кондрашина в этом году, а в следующем году ему, он никаких скандалов не устраивал, в отличие от его последователя…

Тогда в Госоркестре была вакансия второго дирижера. Я пришел к Белоцерковскому:

— Вот, хочу уходить из Большого, не можете ли Вы меня взять на вакансию второго дирижера?

— Пришел бы ты ко мне на три дня раньше, это было бы решено. Только позавчера мы договорились с Аносовым, что будет он.

Это отец Геннадия Николаевича Рождественского, очень уважаемый музыкант, очень интересный. Он коренной москвич. Был редактором Радиокомитета, начал дирижировать еще в довоенные годы. Дирижер он был не очень сильный, но очень хороший педагог и музыкант. Он был мною уважаем, и я сказал, что этот вопрос снимается.

Но для меня не снимался, таким образом, вопрос: уходить или не уходить? И куда уходить? Я все-таки решил уйти из театра в Гастрольбюро. В то время Гастрольбюро заменяло все четыре сегодняшние организации — Госконцерт, Союзконцерт, Росконцерт и Москонцерт.

В. Р. И каждая такая контора имеет сотню сотрудников…

К. К. Не менее двухсот. А тогда там работало всего семь человек, и они же организовывали заграничные гастроли. Руководил этим Кисилевский, который имел громадный административный опыт. Конечно, заграничных гастролей не было таких обширных, как сейчас, тем не менее все было спокойно и легко. Все дела решались там на месте, в отличие от сегодняшнего дня, когда нужно пройти семь ступеней, пока кто-то скажет «да» или «нет», то есть передаст Вам «да» или «нет» тех, кто наверху.

Я пришел к Кисилевскому, сказал:

— Можете ли Вы мне гарантировать три концерта в месяц?

— Я могу гарантировать больше.

Три концерта в месяц мне давали то, что я получал в Большом театре. К тому же на периферии были тогда гастрольные надбавки.

Я пошел в Большой театр. Подтвердил свое заявление. Долго вопрос не решался. Директором был Чулаки. Я сказал ему:

— Михаил Иванович, я Вам подал три месяца назад заявление и до сих пор нет ответа. Кончается сезон…

— Очевидно, Вам нужно говорить с Михайловым, с министром. Я этот вопрос решить не могу.

— Я должен ему позвонить?

— Да.

Министр, Михаил Александрович Михайлов, старый комсомольский работник, с которым мы вместе организовывали фестивали в Будапеште и Праге. Тогда он работал в каком-то комитете. По молодости мы хорошо контактировали. Когда он вырос из комсомольского возраста, его назначили министром культуры. И тут проявилась его абсолютно демократическая сущность. Он не вмешивался ни в какие дела. Сейчас все вмешиваются.

Когда я ему позвонил, он спросил: «Вы действительно хотите уйти? Вы все обдумали?» — «Да». — «Ну, что же, я возражать не буду!»

И вскоре был издан приказ: «К. П. Кондрашина уволить согласно его собственному желанию». У меня была договоренность с Гастрольбюро, а при такой формулировке стаж прерывался. Я пришел к Целиковскому, управляющему учреждениями культуры Советского Союза. Он встретил меня с распростертыми объятиями, но сказал:

— Дорогой мой, подумайте, что Вы делаете? Вы же сошли с ума! Вы понимаете, в Большом театре правительственные концерты, а Вы оттуда уходите!

Я сказал, что у меня это решение неизменно, но я прошу изменить формулировку, перевести меня в Гастрольбюро.

— Хорошо, будет перевод. И я начал работать в Гастрольбюро.

Психология и география симфонических гастролей

В. Р. Наверное, есть смысл сейчас вернуться к Вашей симфонической деятельности, которая шла параллельно с оперной?

К. К. Да, чтобы была некоторая непрерывность. Меня довольно часто приглашали в Госоркестр. Приглашали меня и в оркестр областной филармонии, теперешний оркестр Дударовой, — тогда он был еще слабее. Приглашали меня и в оркестр Московской филармонии, который тоже находился не в лучшем виде, — там было много выпивох и пенсионеров. Главный дирижер там отсутствовал. До этого был Рахлин, он что-то год-полтора там поделал, но организационно ничего не совершил. Вертели им, как хотели, те, которые обделывали какие-то делишки. Он ушел оттуда, и оркестр довольно долго был бесхозным. Более всего я дирижировал в Госоркестре. Иванов не мобилен, быстро выучить он не может, аккомпанирует он не лучшим образом и потому, когда возникали какие-то пожары, — а они возникают всегда, — сразу же обращались ко мне. Я в Госоркестре появлялся часто.

В конце сороковых годов я в симфонической музыке был не силен. Эта тенденция — в основном использовать меня как аккомпаниатора — мне очень мешала. И когда мне приходилось дирижировать что-то неаккомпанементное, то я поневоле шел за оркестром.

В. Р. Не срабатывал ли инстинкт сопровождения?

К. К. Все время срабатывал. Кроме того, я тогда еще не обладал достаточным опытом педагогической работы с оркестром. Да еще эта инерция оперных длиннот. Ведь когда ставишь оперу, там делаешь отдельные корректуры, потом бездна репетиций — знаешь, что у тебя еще много времени, не успел что-то сегодня, успеешь завтра. А здесь программа ставится с трех-четырех репетиций. Когда сам первый раз дирижируешь сочинение, чувствуешь себя неуверенно и трудно. И вот я отлично помню, как трубач Юдин (ярчайший солист; потом он, к сожалению, сошел быстро; это была замена знаменитому Табакову: серебро в звуке; чутье какое! — хотя он просто некультурный мужик был, но глубочайший музыкант), когда я на репетиции что-то повторил, мне говорит:

— Кирилл Петрович, Вы что же всех гоняете? Пройдите с той группой, у которой не получается, а что же нам всем сто раз

играть одно и то же. У нас ведь все в порядке.

Он был абсолютно прав. Я так ему и сказал. Мне это запало. Я понимал, нужно действительно пересматривать свои позиции, свой способ репетирования. Я начал на эту тему задумываться. Первый опыт руководства оркестром и формирования коллектива был у меня в 1949 году. Готовился второй фестиваль молодежи в Будапеште. Тогда Михайлов, будущий министр культуры, пригласил меня и поручил сформировать молодежный коллектив специально для этой поездки. Оркестр состоял в основном из молодежи Большого театра, но были еще и студенты консерватории. Состав сильнейший, хотя всего 48 человек. Восемь первых скрипок, но из этих восьми самым слабым был, пожалуй, концертмейстер. Потому что за ним сзади сидели: Грач, Соболевский, Нелли Школьникова сидела на четвертом пульте! Целый ряд ярчайших музыкантов, солистов, уже тогда заявивших о себе очень хорошо. Корнеев, Неклюдов, Никончук — все теперешние первачи — были в этом оркестре. Звучание оркестра было просто фантастическое.

Мы приготовили примерно три программы, не считая сопровождения. «Струнная серенада» Чайковского. Так теперь ее никто не сыграет — как было отделано любовно точно! «Испанское каприччио», которое сейчас ни мне так не продирижировать и никому не сыграть с каким-то таким особым огоньком! Лядовские «Русские песни». Подготовка была довольно длительная — месяца три с каждодневными репетициями. Я научился работать с музыкантами, которые никакого опыта не имеют. Это очень важно, потому что когда я приходил в Госоркестр, на меня просто давил авторитет старого оркестра, его музыкантов, которые много раз все играли, и я за ними чаще шел, чем сам вел. Потому что я все время боялся, что попаду не туда, куда нужно. А здесь у меня такой боязни не было. Я выработал свое отношение к произведению и заставлял их делать то, что мне нравилось, что надо было. Оркестр получился первоклассный. В Будапеште он завоевал по традиции первую премию, «Гран при», золотую медаль и прочее. Когда же оркестр вернулся, то был распущен. Но музыканты по собственной инициативе пошли к Белоцерковскому и сказали, что хотят давать по четыре концерта в год с Кириллом Петровичем. Платить им надо очень мало, буквально какие-то гроши, это совершенно необременительно. Белоцерковский на это пошел, и оркестр еще два-три года существовал. Причем в конце концов получилось так, что он оказался концертным составом оркестра Большого театра, потому что вся молодежь, те студенты, которые играли там, или вышли в лауреаты, или уже поступили в Большой театр

работать. Этот оркестр за три года приобрел довольно большой репертуар. С ним выступали и Гилельс, и Рихтер. Играли с удовольствием; не было никакого духа зазнайства или снисходительности, пренебрежительности, что характерно для больших оркестров.

Это был первый мой опыт приложения, реализации собственных взглядов. И опыт удался. Что тоже послужило толчком для будущих поступков. Оркестр потом распался в силу организационных причин. Как хорошо сказал один человек: «Это был единственный в мире оркестр, который репетирует во фраках, а выступает в костюмах». (Молодежные оркестры по традиции выступали в костюмах, а репетировали перед спектаклями и ходили уже одетые во фраках.) Но, конечно, выдержать такую нагрузку было невозможно: утром репетиция, вечером спектакль, днем, после театральной, еще одна репетиция. Люди стали постепенно разбредаться, тем более что материального приварка это не давало.

В. Р. Можно давно ставить памятник энтузиазму советских музыкантов в пору их молодости. Но сколько душ искалечили эти нелепые условия?..

К. К. Я с Вами согласен, потому что сам не имел таких грандиозных нагрузок и никогда не бедствовал. Но это отложило какой-то отпечаток и на мое сознание. Я стал в других оркестрах относиться более придирчиво к содержанию. В 1958 году состоялся конкурс Чайковского. Вот с тем оркестром Московской филармонии, который потом попал мне в руки, я в основном дирижировал большинство программ, в том числе и с Вэном Клайберном.

В. Р. Не стоит ли поговорить об этом поподробнее?

К. К. Существуют две точки зрения. Одна — что я выиграл какой-то счастливый билет; мол, он в меня влюбился, я ловко ему саккомпанировал, но мог и любой другой аккомпанировать Клайберну так же, и если не любой, то многие, но я получил выход на Запад. Я был вообще первым советским дирижером, который появился за «железным» занавесом и получил признание. Мне повезло.

Вторая точка зрения: Клайберну повезло. Он чувствовал себя настолько уверенно, и у нас было такое взаимопонимание, что он сумел развернуться в полную силу. Обе точки зрения и верны и неверны.

В. Р. Чьи это точки зрения?

К. К. Это бытует… Это то, что говорят в кулуарах музыканты…

Прежде всего повезло мне, потому что, если бы Клайберну

попался дирижер, хорошо аккомпанирующий, — Хайкин или Рождественский, то он себя тоже хорошо чувствовал бы… В этом отношении я оказался под рукой и у нас с ним появилось взаимопонимание. С другой стороны — личные симпатии, которые он ко мне испытывал. Они ему тоже помогали, так же, как и я тоже попал под обаяние его таланта и шарма. Я старался за ним следовать с радостью и со всей душой. А вот сейчас, когда я вспоминаю совместную работу, то вижу, что это было продолжением той же самой аккомпаниаторской линии. Причем, стиль игры Клайберна мне чужд… Особенно теперь, когда я стал старше. Эта безудержная романтика с произвольным отклонением в темпах, что звучит несколько выспренно. И это при всем его громадном обаянии, при том, как он играет Рахманинова и Чайковского, где все уместно, особенно в музыке Рахманинова, которая вся спазматична. Но когда он так же чрезмерно начинает играть Шумана или Брамса, то он буквально выходит из стиля композитора. Вот сейчас я припоминаю, что тогда я за ним следовал и в тех сочинениях, которые ему не удавались. Там я тоже пытался найти какое-то взаимопонимание, но тогда нарушался стиль. Получалось так, что после поездки в Америку, Англию, он всюду заявлял, что в следующий свой приезд в СССР он будет выступать только со мной. Он приезжал и играл уже другие произведения, о чем я уже говорил. И тут я попытался дать ему какие-то советы — больше академичности и строгости именно в ранней романтике. Он на меня обиделся. Что-то ему показалось… Мы с ним до сих пор в самых лучших отношениях. Я его очень люблю за его широкую душу и очень теплое доброжелательное отношение ко всем людям. Но он не хочет совершенствоваться, что-то менять. И когда я ему говорил по прошествии многих лет (мы с ним встречались в 60-м году в Америке; в 1962-м он приезжал сюда; в 1965-м я был в Америке и еще с ним встречался позже):

— Вэн, что ты делаешь? Ты играешь только два сочинения! В Америке девятьсот городов, где есть оркестры, и тебе понадобится много времени, чтобы эти города объехать. Но что потом ты будешь делать? Потом там вырастет новое поколение, и они захотят, чтобы ты снова играл Рахманинова и Чайковского. Ну, хорошо. Ты уже достаточно наколотил денег… и уезжай из Штатов. Если ты не хочешь ехать в Советский Союза по каким-то причинам (тогда была эпоха холодной войны), поезжай в Вену. Посиди полгода в Вене, ничего не играй, ходи на репетиции, ходи на концерты, ходи в оперу, впитай в себя дух высочайшего академизма, тебе этого не хватает…

— Нет, Кирилл, ты не понимаешь, если я выпаду на полгода

из концертной жизни Америки, то появится другой, и меня не захотят нигде слушать.

Это привело к тому, что на сегодняшний день Клайберн остался тем же — не двинулся никуда. Да, он снял все возможное с того, что у него было, и ничего нового не приобрел. Но тогда… И это очень обидно, потому что данные пианистические и музыкальные у него совершенно феноменальные…

Он мне рассказывал, что занимался Вторым концертом Брамса со стариком Бруно Вальтером. Специально ездил к нему в Лос-Анджелес. И что же? Конечно, Бруно Вальтер не мог ему советовать играть Брамса так, как сам его играл. Но мог ли он переделать свою натуру?

…Итак, 1958 год послужил для меня каким-то Рубиконом — выходом в большой свет. Я ездил за границу, начиная с 1939 года: и Пражская весна, и Венгерский фестиваль, и гастроли в Польше, и гастроли в Болгарии, все соцстраны. В Корее я провел полтора месяца, сформировал оркестр на голом месте. Корейцы удивительный народ, потрясающей музыкальности. Я даже не ожидал. Они играли Вторую симфонию Чайковского (абсолютно русская напевная музыка). Они так чувствуют это, играют сходу, хотя их народная музыка ничего общего не имеет с нашей.

Когда я туда приехал… Причем, как всегда это у нас бывает, меня там ждали на три месяца, а министерство послало на полтора. Они сказали, что задержат меня, а у меня уже гастроли были заделаны после этого.

— Нам этого мало — говорили мне.

— Что вы хотите, чтобы я у вас сделал за три месяца?

— Мы хотим, чтобы Вы приготовили, скажем, две программы.

— Вот я вам за полтора месяца сделаю три программы, будем репетировать два раза в день, но с условием, что никаких собраний не будет (знаю я их манеру!).

Они согласились. Потом выяснилось, что в перерывах они сидели все-таки на собраниях. Работа шла очень дружно. Мне было очень трудно, потому что язык так далек, приходилось работать с переводчиком, который раньше учился у нас. Потом я как-то выучил цифры и обходился итальянскими терминами. В общем, мы сделали три программы, в том числе Седьмую симфонию Прокофьева, Вторую Чайковского, не считая более мелких вещей, — труднейшие сочинения, которые они очень прилично играли. Я с большим удовольствием вспоминаю этот период работы, хотя устал я страшно, репетировали по шесть часов каждый день. Музыканты были очень молодые, школы у них особенной не было, но музыкальность была и необычайная усидчивость, то есть каждую партию они выложат — будь здоров,

несмотря на собрание…

Вот и эти все гастроли тоже дали мне какое-то имя за границей. Скажем, на Пражскую весну приезжали музыканты со всего мира, и мое неоднократное появление уже давало какой-то резонанс. И когда я попал в Штаты, а потом в Лондон, мою фамилию так или иначе знали. Интересно: в Штатах я наткнулся на кучу своих пластинок, которые продавались там в магазинах. Причем это были пластинки, переписанные с пленок, записанных мной в Советском Союзе, изданные всякими подозрительными фирмами, которые не имеют денег, чтобы нанять исполнителя и оркестр, а пользуются чужими записями. Я потом узнал, что наша «Международная книга» продавала километр записанной пленки за семь инвалютных рублей. Километр пленки — это примерно полторы пластинки, за семь инвалютных рублей — две симфонии.

В. Р. И они были этим очень горды.

К. К. А тем, конечно, на руку. Фирмы беспощадно эксплуатировали это дело… В общем, моя фамилия была известна, и после этих гастролей меня снова пригласили в Штаты, через полгода. Получился такой удачный случай. В Чикаго, где существовала оперная антреприза, в ноябре (мы с Клайберном появились в мае) кто-то держал сезон, и какой-то итальянский дирижер должен был дирижировать «Баттерфлай». Он то ли отказался, то ли заболел, и мне предложили приехать. Это была первая опера, которую я начинал, она же оказалась и последней, которую я дирижировал в своей жизни… Я съездил на «Баттерфлай» в Чикаго, и после этого меня пригласили еще на концерт в Нью-Йорк с тем же Вэном Клайберном. А в Чикаго «Лирическая опера» в то время давала семинедельный сезон. В Штатах постоянных оперных театров вообще только два. Это «Метрополитэн-опера» и «Сити-опера» (это как наш Большой театр и театр Станиславского). Они имеют перманентную труппу и пользуются услугами приглашенных артистов, но у них есть свой постоянный состав. В остальных городах сезоны держатся различное время: от двух недель до двух месяцев. Обыкновенно они имеют постоянный хор; он в течение всего года учит на оригинальном языке то, что предстоит в течение этого сезона исполнить. К тому времени, когда подходит сезон, они набирают оркестр из профессиональных музыкантов. Приглашаются со всего мира певцы, как солисты, так и «компримариус» и, таким образом, они исполняют классические оперы… Конечно, ни о какой режиссуре, ни о новом слове, новом прочтении речи быть не может. Задача — все слепить. Дирижеры профессиональные, певцы тоже профессиональные. И поют они, как поют во всем

мире.

И вот «Баттерфлай». В расцвете своей карьеры в ней участвовали тогда Рената Тебальди и еще Ди Стефано (уже к тому времени сходящий, но еще бывший в форме). Они двигались так же, как двигались, вероятно, во времена Пуччини. Потому что один раз поставили, и с тех пор солисты приезжают туда и поют. Музыкально они все очень профессиональны и за дирижером следуют, то есть просто слышат оркестр. Это то, что отличает их от наших певцов.

Не обошлось, между прочим, в данном случае без кое-каких казусов. Я приехал в Чикаго в ноябре, пришел в «Лирическую оперу». В то время шли репетиции «Фальстафа», а следующей премьерой была «Баттерфлай». (Там принцип такой: идут четыре спектакля «Фальстафа», набирается весь состав. В течение двух недель или даже меньше работают, скажем, через день. В это время репетируется другая опера. «Фальстаф» сошел с репертуара, дается «Баттерфлай», идут спектакля три или четыре, репетируется новая постановка… То есть это текущий репертуар, который повторяют столько раз, на сколько заключили договор с певцами и сколько у них есть времени петь в одном составе.)

Я зашел на репетицию «Фальстафа», дирижировал Туллио Серафин, мадам Форд великолепно пела Тебальди, — шла черновая репетиция. Я попросил директрису, мадам Фок, познакомить меня с Тебальди. Та меня не приняла, сказала, что в антракте занята и не может ни с кем говорить. Я понял, что ситуация сложная, потом узнал, что Тебальди была вне себя, мол, пригласили советского дирижера, который будет учить ее петь «Баттерфлай»…

В. Р. Почему она решила, что Вы будете учить ее?…

К. К. Она решила, что надо петь так, как я веду спектакль. Я почувствовал, что тут довольно накаленная атмосфера. Мадам Фок сказала, что нам надо найти общий язык…

— Хорошо, давайте сделаем встречу. Будут концертмейстер, я, она и переводчик. Мы с ней пройдем всю партию для того, чтобы выявить общий язык и не оказаться в глупом положении, когда она не будет соглашаться на спевке, и тому подобное.

По-английски она не говорила, я в то время тоже. Двойной перевод будет. Еще была ее секретарша, которая переводила с английского на итальянский, — всего пять человек.

После генеральной репетиции «Фальстафа» мы встречаемся. Была генеральная репетиция, она пела в полный голос, блестяще совершенно. Я решил, конечно, что вечером она, как все примадонны, придет, промурлычит что-то в полсвиста и не в тех темпах, а потом, когда начнется общая репетиция, все будет

совсем не так, и был готов к этому и к тому, что мне придется за ней бегать, хотя к тому времени я уже выработал в себе такое правило — не бегать.

Вот она явилась. Прежде всего, вместо пяти человек в комнате было пятьдесят — вся пресса прибежала. Совершенно ясно, что назревал скандал, и все репортеры собрались смотреть, как будет Тебальди отчитывать молодого советского дирижера. Я, не обращая ни на кого внимания, начал с ней играть. Она начала сразу петь в полный голос, я дирижировать в полную эмоцию, и она как-то за мной пошла.

— Вам удобно?

— Да… мне здесь хочется немножко ускорить, потому что здесь такое состояние….

— Хорошо, пожалуйста, — ее замечание было вполне логичным. — А вот здесь я бы хотел, чтобы Вы пели быстрей.

А у нее такой захлёб чувства, что она выпалила скороговоркой.

— Я попробую…

Когда я на других фразах хотел попробовать, как она за мной пойдет, она моментально откликнулась. В общем, спевка шла более двух часов, она проголосила полным голосом все, включая верхние ноты, повторяя столько, сколько нужно, и я почувствовал — у нас полный контакт. На следующий же день в прессе появилась заметка «Любовь с первого взгляда» о том, как репетировали Рената Тебальди и молодой советский дирижер, которые никогда раньше не встречались, и как появилось у них взаимопонимание. Лед был сломан, спектакль прошел с большим успехом; Тебальди — звезда первой величины. Там даже было написано, что было две звезды и обе в равной степени способствовали успеху спектакля. Мне было весьма приятно — утвердил имя как-то.

В. Р. Похоже, что Вы ее приручили своей чуткостью?

К. К. Обоюдно… Был еще один любопытный момент. В некоторых местах я чувствовал, что Тебальди хочет петь иначе, чем бы мне хотелось. И я за ней шел там, где было возможно. А на втором спектакле я решил поэкспериментировать, и в одном месте вдруг резко двинул темп — и она пошла за мной, как будто так было всегда…

Я потом спросил, заметила ли она это.

— Конечно, заметила, но мне это понравилось. Это тот необходимый контакт между певцом и дирижером, который в опере достигается, увы, очень редко.

Потом я поехал в Нью-Йорк, и там у нас шли концерты еще две недели (не в самом Нью-Йорке, а уже в соседнем штате). Там

оркестр тот самый, с которым мы выступали впервые, когда я приехал в Америку. Это бывший оркестр Тосканини. После смерти Тосканини прошло уже три года (1958 год). Конечно, состав переменился, лучшие музыканты ушли, но как-то пытались держать марку и были очень довольны, что выступили. И даже предлагали мне пост дирижера.

В. Р. И Вы приняли?..

К К. Я замахал руками:

— Что вы?! Не со мной надо говорить! И вот этот концерт. От Нью-Йорка за 60 миль. Приехали с Вэном Клайберном и Тебальди (они через меня познакомились). Наш приезд вызвал страшную сенсацию у публики и прессы. После этого мы вернулись в Нью-Йорк и пошли в ресторан «Астория», где Тебальди в замечательном настроении пела под местный маленький оркестр. А Клайберн часто отменял свой рейс на самолет (ему надо было лететь в Детройт). Несчастный импресарио бегал к телефону и переносил рейсы. От восьми до двенадцати он отменил четыре рейса — каждый час, но, наконец, он уехал. Такой светлый, приятный вечер был…

В. Р. Любопытно было впервые оказаться в западном мире?

К. К. Были еще любопытные штрихи, которые я почувствовал, приехав в Америку.

В то время у нас были другие условия, лучшие. Мы имели право получать 50 процентов от суммы гонорара. Причем импресарио оплачивал гостиницу. В Чикаго я прожил две недели, потом, прожив в Нью-Йорке две недели, получил большую сумму и еще большая сумма должна была быть за запись двух пластинок, за которые мне платили по 3 тысячи долларов, а за две записи — 6 тысяч. В те годы это были большие деньги. И было назначено четыре сессии или шесть, я уже не помню, сессия по три часа. Это значит, вы обязуетесь за шесть сессий записать два концерта. Если вы займете больше времени, из вашего гонорара вычтут. Музыканты же очень любят эти сессии, потому что они получают четыре доллара за час — 24 доллара в день. Помножьте это на шесть. Тогда за доллар, например, можно было пообедать выше головы…

Мы начали с концерта Чайковского. В то время писали так: пианист сидел за одной ширмой, а оркестр — за другой… Он меня не видел, и было трудно. Но нас этот вопрос не беспокоил, мы с этим оркестром уже сыграли несколько концертов. Клайберн пришел не в форме и был совершенно истеричен. Но первую сессию он кое-как провел. На вторую сессию он пришел, прослушал то, что было накануне, все забраковал (две части уже были записаны и, с моей точки зрения, весьма прилично). Он

начал играть, начал мазать, расплакался, стал лупить кулаками по клавишам и убежал. Музыканты с удовольствием ушли, потому что по контракту им все равно заплатят за весь день. А я сижу и думаю: что делать, два концерта не сможем записать. Ну, один так один.

А у меня времени в обрез. Я должен на следующий день лететь в Москву. Утром мне звонит представитель компании «Колумбия», который все это организовывал, в том числе запись, и говорит:

— Знаете, Клайберн плохо себя чувствует, он думает, что на студии ничего не запишут; просьба — последние репетиции провести в Карнеги-холл. Мы снимем зал и надеемся, что эта обстановка даст возможность записать весь концерт Чайковского. Но надо с Вами сейчас поехать к финансовому инспектору, я за Вами заеду.

— Что за финансовый инспектор?

— Вы получили гонорар с вычетом тридцати процентов по максимальному счету, который взимается с иностранцев. Вы заработали больше и тогда из налога вычитается все то, что вы потратили на свое существование: проезд, гостиницы, вещи, чаевые, такси… Вы все это должны сказать представителю министерства, он подсчитает это, высчитает какой-то процент по отношению к тому, что Вы заработали, и возвратит то, что с Вас удержали.

Мне, конечно, это очень приятно. Но как мне поступить, я не знаю, — запишем мы сегодня концерт ночью или не запишем. Это же полторы тысячи долларов…

— Ну, хорошо. Я сейчас позвоню финансовому инспектору и выясню.

— Вы получите гонорар за пластинку в любом случае, если даже не запишите, потому что они понимают, что это не Ваша вина. Фирма надеется, что в следующие Ваши визиты Вы с другой фирмой дел иметь не будете.

Для меня это нечто. Я выпучил глаза совершенно — такие авансы… Идем к фининспектору. Поднимаемся на 14-й этаж, встречает нас господин. А этот Крис, знающий русский язык, мне говорит:

— Вы с ним ни о чем не говорите, я буду за Вас отвечать в трудных моментах.

— Сколько стоил Ваш билет?

Крис достает билет, который Госконцерт покупал, и тысяча долларов уже скашивается.

— Гостиница?

Тот ничего не показывает, только говорит, и инспектор

соображает, сколько может стоить гостиница дирижеру (гораздо больше).

— Сколько тратите на еду? Я начинаю теряться. Я ходил… в сервис, наедался до отвалу, наверное, это будет стоить долларов двадцать (это было в те времена; сегодня это уже сто долларов; в таких ресторанах — это безумные деньги). Я говорю — когда в гостинице, то может быть, пятнадцать долларов, а когда нет времени, в снек-бар зайдешь. Ну, хорошо, я ставлю на круг тридцать в день. Я опять выпучил глаза, потому что впервые видел чиновника, который не старается залезть к тебе в карман, наоборот — идет навстречу. Короче говоря, 14 процентов вычетов мне вернули обратно, получилась сверх ожиданья большая сумма. Я сразу загорелся их тратить, оставалось мало времени, — только один день, — я зашел в автомобильную фирму и купил автомобиль «Шкоду», чешский, который стоил дешевле всего, на большее у меня не было денег. Возвращаюсь в гостиницу, и у меня спрашивают:

— Вы когда уезжаете?

— Завтра.

— Вот Вам счет.

— Меня оплатили…

— У нас никаких сведений по этому поводу нет.

Я в панике, у меня ничего не осталось. Там 24 доллара в неделю, что ли? Я — в фирму, говорю, что в Госконцерте мне объяснили, что за гостиницу будут за меня платить…

— Чикаго платит, мы — нет…

— Как же мне быть и что делать?!

— Одну минуточку. Дайте мне договор с господином Кондрашиным. Да, сформулировано так, что можно понять и так, и иначе. Ну хорошо, я оплачу гостиницу.

— Вы ничего не напишете? (Я делаю такие глаза.)

— Достаточно того, что Вы скажете.

Прихожу и жду наших возражений «Как? Чем Вы докажете?!»

— Господин Джодд сказал, что он платит. — О'кей! Сейчас же шлеп — счет, штамп, и дают его мне. Я несу счет господину Джодду:

— Это что? Счет? А зачем он мне нужен?

— Оправдательный документ… — Он так начал хохотать. Там все делается на слово…

А вот когда я явился в Госконцерт и стал отчитываться и там выяснилось, что 15 центов за телефонный разговор я оплатил из госконцертовских денег, там было столько разговоров — как и чем, мол, я докажу, что разговор не личный… я должен в десятикратном размере компенсировать и прочее. Это было

весьма показательным контрастом, какая у нас бюрократическая, глупая система, — засушивает все.

Вот таковы мои первые впечатления о капиталистическом мире.

В. Р. Нельзя ли поточнее о Клайберне как о личности?

К. К. Честный, добрый, очень хороший и неглупый человек. Разбирается в людях и очень остро чувствует всякую фальшь, и то, что я к нему потянулся и хотел ему помочь, — он это оценил. Ну, ему не очень понравилось, когда я начал как-то критически относиться к его выступлениям. Вместе с тем очень ограничен в своих интересах. Он почти ничего не читает, не знает живописи. Он хорошо знает музыку, и то, определенного романтического направления. Оперную, симфоническую, фортепианную классику он знает плохо. Он знает хорошо то, что ему интересно, что близко его сфере, а вот расшириться желания у него нет. Вместе с тем он необычайно широк вообще. Он уговаривал меня, чтобы я принял в подарок автомобиль… Ну, что я могу еще сказать? Я его люблю как человека. К нему отношусь со всей душой, с симпатией, и мне обидно, что его богатейшие данные не получили того развития, какое они могли бы получить. Кто в этом виноват? Думаю, он сам. Мне на это его учительница жаловалась… Она ему предлагала подзаняться. Он не приходит. Я его спросил, почему?

— Ты знаешь, Кирилл, моментально набежит пресса, и все будут говорить, что вот, победитель конкурса Чайковского продолжает учиться…

— Ну и что тут плохого?

— Ты, Кирилл, не знаешь нашей жизни.

Что он там делает? Он концертирует. Давно в Европе не выступает. Я много лет не встречал его фамилии. Ну, ясно, по Америке ездит. Играет Чайковского, Рахманинова, то Второй, то Третий концерты… Ну, все в рамках. Иногда играет Грига. Но надо сказать — играет он с полной отдачей. В последний раз я с ним дирижировал концерт Чайковского в 1971 году, когда я был там с оркестром. И он играл так, как будто играет в первый раз и от этого зависит его жизнь. Надо отдать ему должное: он заводится от музыки молниеносно. Все забывает, но в конце концов это все в сфере одних и тех же образов.

Тут надо еще сказать, что культ Клайберна принял у нас абсолютно уродливые формы. Он был обожествлен, чуть не выдирали пуговицы с его пиджака. Дарили бесконечные подарки в виде балалаек и всяких других сувениров, которыми был завален чуть ли не весь самолет. Фирма «Стейнвей» организовала специальную выставку подарков. Все это выглядит трогательно,

но в конце концов становится обидно, потому что это не восхищение искусством, а идолопоклонничество, и, конечно, это плохо. Хотя его сенсационный успех во многом содействовал привлечению в музыку нашей молодежи, потому что «на Клайберна» бежали все. Даже те, кто никогда в жизни не ходил на филармонические концерты. Вероятно, 80 процентов больше и не пойдет никогда, но 20 оседало, и у него в этом отношении непроизвольно оказалась весьма важная, просветительская миссия.

…Когда он предложил мне машину, я по глупости начал отнекиваться. «Нет, что ты, я могу и сам купить…» И действительно, я купил тогда «Шкоду», которая, кстати, была причиной другого отношения к Америке. Это тоже забавно — я расскажу.

Там был маленький магазинчик «Континенталь Каарс» — европейские автомобили. Я туда зашел. В витрине — машины. У меня оставалось полторы тысячи долларов, не больше, а автомобиль тогда, даже самый дешевый, стоил не менее двух тысяч. Вижу — «Шкода». Стоит 1300 долларов — можно купить. Машина была весьма некрасивая. Еще более закрытая, чем старая «Победа», почти без стекол (класс «Москвича», но по габаритам она была ближе к «Победе»; скоро ее сняли с производства — сейчас «Шкода» меньше и красивее). «Да, да, конечно, вам вышлют прямо из Чехословакии, — заверили меня, — мы туда перешлем ваш счет, и все будет хорошо».

В Москве ждал я машину месяца два. Наконец написал в фирму, и мне присылают ответ: «К сожалению, в тот момент, когда вы заказывали, контракт был уже разорван, это недосмотр, мы просим извинения, в любое удобное для вас время деньги будут возвращены». Я был очень доволен этим, потому что машина была уродлива, явно не из лучших.

В. Р. А Вас могли бы заставить вернуть эти деньги?

К. К. Нет, это деньги мои, заработанные… Тогда было совершенно другое положение. Я написал моему знакомому в Нью-Йорк с просьбой зайти в эту фирму и предупредить, что приеду через год и заберу деньги. Он ответил, что все сделал. Приезжаю с Госоркестром и сейчас же направляюсь туда. «Вы знаете, у нас сейчас нет денег, вам придется немного подождать», — отвечают мне. «Когда же у вас будут деньги?» — «Ну, через неделю мы вам выплатим». Как раз у нас было двухнедельное пребывание в Нью-Йорке. Прихожу через неделю. Немножко по-английски научился говорить тогда. «Вы знаете, сейчас у нас затруднения и я могу только 200 долларов выдать вам сейчас», — говорят мне. «Меня это не устраивает, я приду

еще раз».

Я беру переводчика, который с нами ездит: «Кирилл Петрович, я вас научу, что сказать, чтобы эти деньги выручить». И научил. Мы приходим и через переводчика начинаем разговор. Тот начинает крутить и вертеть: частями, мол, переведем в Советский Союз, то да се… «Одну минуточку. Я здесь не в первый раз, а в третий. И моя фамилия известна. Я каждый день даю пресс-конференции. И стандартный вопрос всегда: что мне нравится и что не нравится в Америке? Так вот теперь я знаю, что мне не нравится в Америке», — не вытерпев, сказал я. «Одну минуточку, я все-таки попробую что-нибудь сделать». Через пять минут чек лежал на столе. Как же они боятся такого паблисити! Конечно, сейчас же пресса организовала бы какую-нибудь сенсацию. Тоже любопытный штрих. Это уже другая, оборотная сторона капиталистического мира…

Главный дирижер оркестра Московской филармонии

В. Р. Как дальше обогащался Ваш симфонический опыт?

К. К. Я много работал с оркестрами на периферии до 1956 года. Выезжал в Ленинград, был в Киеве. Ни один оркестр не вызывал у меня раздражения. Мне было интересно работать и со слабыми оркестрами. Нужно было только почувствовать, что они способны на большее, вытащить что-то, взаимно самому приобрести навык — как за короткое время можно достичь максимального. Я научился ставить себе посильные задачи и планировать время: четырех репетиций обычно было достаточно для такого оркестра, но чтобы добиться максимального эффекта, надо восемь репетиций… Значит, я должен добиться главного и не обращать внимания на второстепенное. Какая-то тактическая манера репетирования приобреталась мною в процессе этих поездок.

Во многом я переоценил свое отношение к своим старшим предшественникам. Вот отношения с Голованoвым… Я напомню. После его смерти, когда я стал ставить «Садко», мне вдруг стали открываться совершенно новые стороны его таланта, которые могу взять на вооружение без его утрирования. И я начал понимать, что его подход к драматургии очень трезвый и здравый.

Пазовский, который вызывал у меня ироническое отношение, капризность и все такое, что закрывало главное. На сегодняшний день я вижу, что это мудрейший дирижер, и сейчас в чем-то хочу походить на него. Для меня это эталон. Он достигал всего очень большой кровью, на которую мы не имеем права. Но задачи, которые он поставил, и то, чего он добивался, — это высшая точка мастерства, которую мне приходилось наблюдать. Это близко к Тосканини по степени реализации оркестром его намерений. По пластинке Тосканини вы можете расставить нюансы в «слепой» партитуре, вроде как раскрашивают картинку дети. У Пазовского была такая же точность. Он никогда не вмешивался в текст, всегда корректировал только балансом звучности и достигал совершенно блестящих результатов.

В. Р. А раньше на эти аспекты Вы внимания не обращали?

К. К. У меня был еще один период, когда я попробовал свои силы в педагогике. В консерватории, в порядке совмещения, я вел трех студентов: Проваторова, Перцева, Катаева. Перцев сошел, не стал дирижером, а Проваторов и Катаев стали. Я прозанимался с

ними только три года, ибо в то время меня педагогика не интересовала.

В. Р. Почему? Вы же прирожденный педагог!

К. К. У меня не было наработано собственных ощущений, которые можно было бы передать ученикам. Кроме того, трудности совмещения со службой в Большом театре, нерегулярность репетиций и спектаклей, гастрольные поездки во многом мне мешали. Я почувствовал, что не могу дать студентам того, что нужно дать.

В. Р. А как развивалось руководство оркестрами, там ведь тоже просматривается большой педагогический уклон?

К. К. Второй этап руководства оркестрами я связываю с приглашением в Горький. Там долгое время не было главного дирижера, но был энтузиаст — директор филармонии Гельфонт Лазарь Михайлович. Это старый комсомольский работник, такого же типа как Моисей Абрамович Гринберг — комсомолец 20-х годов, прошедший через все перипетии и дошедший до высоких постов. Гринберг был фактически замминистра — начальником музыкального управления Всесоюзного радиокомитета. А Гельфонт, в Горьковском масштабе, был секретарем райкома. Потом, во время кампании по борьбе с космополитизмом, они оба пошли на понижение. Гринберг оказался в филармонии. Честь и хвала Белоцерковскому, который в период довольно разнузданной антисемитской кампании приютил в филармонии всех талантливых евреев. Тогда Гринберг был на грани исключения из партии, снят со всех постов в Радиокомитете — ему инкриминировалось бог знает что. Белоцерковский взял его художественным руководителем, несмотря на все протесты вышестоящих организаций, и сделал своим заместителем. И конечно на этом очень выиграл.

В Большом театре началась чистка… Вот Исаак Абрамович Жук, 20 лет проработал в Большом театре. Первый концертмейстер, класснейший скрипач и солист. Вызвали его и предложили перейти на пенсию. Так же поступили с Матковским… Уже были творческие пенсии. А эти музыканты были в полном расцвете сил — 50 лет еще не было. А Вурдич? Три такие талантливые фигуры.

В. Р. Были ли в этих преследованиях критерии, которыми руководствовались гонители из партбюро?

К. К. Я до сих пор не могу понять, каков их принцип выискивания фигур. Кого-то хвалили, кто-то исчезал, кто-то бывал под следствием… Это не так, как в те тяжелые годы, но подобная чистка шла всегда. У меня впечатление, что это делается совершенно произвольно: для того, чтобы каждый

боялся. Невзирая ни на какие личности и талант, оголяли группу полностью. Белоцерковский взял в Госоркестр первым концертмейстером Жука и первым концертмейстером Гурвича. Я просто преклоняюсь перед ним. В то время это были смелые шаги, я уже не говорю о том, насколько это было сделано совершенно правильно для становления коллектива…

Вернемся, однако, в Горький. Гельфонт оказался настоящим энтузиастом… Он любил дело и решил вытащить оркестр. Для этого организовал поездку по Волге. Нанял пароход, что было очень нелегко. Этот пароход передали оркестру, пригласили Кондрашина и Гилельса. Причем за полгода до поездки Гельфонт предложил мне приезжать в Горький каждый месяц на две недели главным дирижером и подготовить оркестр к этой поездке. Я согласился и приехал. Репетировал с группами, пересаживал музыкантов. Столичный авторитет; может делать то, что боялись делать когда-то другие дирижеры. Принял молодежь, и оркестр очень сильно вырос. Приехал Гилельс, и это тоже подстегнуло развитие и престиж.

Мы поплыли. Эмиль Гилельс взял с собой настройщика — Георгия Алексеевича Богино, человека, одержимого всякими идеями по линии звучания инструментов. Он впрыскивал коллодий, иголками накалывал и добивался того, что самый простой инструмент начинал хорошо звучать. Иногда только на один вечер, но больше и не нужно.

В. Р. Он ведь учился в консерватории?

К. К. Он окончил консерваторию как пианист, но, к сожалению, вышел из строя по болезни. Жаль, что он не передал своего мастерства. И вот Богино, который ехал с нами на пароходе, предложил любопытный эксперимент:

— Кирилл Петрович, вот в буфете стоит паршивенькое пианино. Я его настрою и буду проверять каждого музыканта-духовика, весь его диапазон по полутонам, и он будет знать, какая его нота ниже, какая выше.

И мы с ним в течение недели пропустили по нескольку раз весь оркестр. Я не ожидал такого эффекта. На первом же концерте оркестр стал играть стройно. Просто удивительная метаморфоза случилась.

В. Р. В смысле темперации?

К. К. Надо сказать, что сегодня меня такой строй не устраивает. Я считаю, что оркестр должен звучать не темперированно, а с тенденцией тонального тяготения. Но тогда порой была просто дикая фальшь и было не до жиру… А когда они стали темперированно чисто играть, это уже был значительный шаг, а инициатива принадлежала Богино. И я ему

отдаю должное.

Оркестр резко рванулся после этой поездки, которая продолжалась больше месяца. По всей Волге прошли очень хорошие концерты, с большим успехом и резонансом. Я почувствовал, что уже созрел для руководства оркестрами.

В. Р. Это было после Кореи?

К. К. Да, в 1957 году. Был корейский опыт, хоть и короткий, потом в течение полугода горьковский оркестр. А когда впервые, в 1958 году я дирижировал на конкурсе Чайковского, то ко мне уже явилась делегация из оркестра Московской филармонии и предложила их возглавить. Но тогда я не чувствовал себя достаточно готовым, чтобы принять столичный коллектив. Такие конкуренты, как Государственный симфонический оркестр, который получал более 20 лет высочайшие ставки, уже сняли все сливки. А здесь нужно чистить, избавляться от пьяниц, от всяких босяков. Я тогда отказался и продолжал ездить по периферии. Очень расширились мои поездки за рубеж. В 1960 году я с Госоркестром поехал в Америку на гастроли вторым дирижером. В этой поездке получилось так, что от Иванова стали скрывать рецензии, которые я получал, и те, которые он получал. Это было не очень приятно.

В. Р. В том же репертуаре, с Чайковским?

К. К. Ну, да. Он Третью сюиту Чайковского дирижировал. Все было не так. Сам его вид: неправдоподобные какие-то волосы, которые каждый раз фигурировали в рецензиях, и такой, немного смешной внешний вид. Все это моментально работало против. Но главное — интерпретации…

Причем, как он руководил оркестром? Никак! Вот повезли Второй концерт Чайковского, где во второй части большое соло. Сидит Жук, великолепнейший музыкант, играющий скрипку соло… А на виолончели сидит музыкант, уже старик. Он опытный оркестрант, но для соло не годится. Это позор для оркестра. На любой эстраде, а за границей тем более. Я еще в Москве сказал, что вместо этого товарища я прошу другого. «Ну, хорошо, — говорят, — мы его освободим от этой программы». «Ну, пожалуйста, — говорю, — это, конечно, не обязательно, но только соло будет играть другой».

Пригласили Гранита из оркестра Московской филармонии. Он репетировал, но за три дня до поездки его не оформили. Поехали без Гранита, но кто-то должен играть? Все-таки тот! Подходит момент этого концерта — моя очередь. В оркестре есть Иванов-виолончелист, который сейчас сидит вторым концертмейстером. Тогда он сидел на последнем пульте. Я попросил его мне поиграть. Он сыграл — хорошо! Я вызвал

директора оркестра и сказал, что будет играть Иванов.

— Как, Иванов? С последнего пульта?

— Да, вот так!

Если бы Вы знали, сколько они мне издергали нервов. Этот вопрос решился окончательно за час до начала концерта. Я просто сказал, что не пойду дирижировать.

В. Р. И начал «работать» внутриоркестровый защитный механизм?

К. К. Еще как!

Этот старик уже начал нажимать в отношении меня. Мол, дискриминация. Один раз ударили — мало? Теперь второй. Ну, хотя бы пригласили другого концертмейстера (как будто не знает, что приглашали), а тут вообще с последнего пульта. Дирижер Константин Иванов терпел, а директор, конечно, не хочет ссориться с музыкантами — неудобно, да и музыка страдает.

Я на своем настоял: играл Иванов, и счастлив. Отлично сыграл! Он же великолепный музыкант. Все это стоило нервов и мне, и Иванову, и другим.

В этих переживаниях я понимал, что надо самому распоряжаться — все равно на меня приходятся удары. И когда я вернулся, мне опять предложили оркестр. Вызывает Митрофан Белоцерковский:

— Кирилл, хватит кататься, бери оркестр.

И тогда я согласился взять оркестр Московской филармонии.

Было лето 1960 года. Первая моя встреча с оркестром в качестве худрука произошла в Сочи, в начале сезона.

В. Р. Изложили ли Вы им сразу свой меморандум?

К. К. Перед первой же репетицией я организовал собрание и сказал, что, друзья, у меня есть такие-то и такие-то принципы. Среди них звукоизвлечение (то, что я писал в своих статьях, уже к тому времени опубликованных), валторны без качания, вибрация у струнных не жирная, нюансировка в сторону диминуэндо и пианиссимо больше, чем в сторону крещендо, и должна появиться разница между форте и фортиссимо; форсировка ударных должна исчезнуть. Вы должны знать, почему это происходит. Я не собираюсь сейчас предпринимать никаких хирургических операций. Я сейчас прошу каждого дать лучшее, на что он способен, а через какое-то время посмотрим, кто отвечает этому, а кто — нет. Для того чтобы нам это контролировать, я предлагаю после каждого концерта собирать художественный совет и обсуждать прошедший цикл репетиций и концерт, а протокол этого заседания вывешивать для всеобщего обозрения.

Вы знаете, эффект был тоже совершенно поразительный — вдруг оркестр стал настоящим, прежде всего

дисциплинированным в смысле поведения и в смысле ансамблевой игры и нюансировки. Потому что каждый боялся попасть «на стенку», а если уж случалась недисциплинированность, опоздание или дерзкий разговор с дирижером, то это было предметом очень резких записей в протоколе. В течение года мы это практиковали. Потом отказались, потому что оркестр подтянулся. Но первые голоса, лучшие музыканты, больше стали получать замечаний, так как они играют соло. Сзади сидят люди, которые прячутся друг за друга, и не каждого вытащишь на поверхность. Потом появилась необходимость чистить состав. Это делалось в основном без кровопролития. Некоторые люди сами ко мне подходили. Не могу не отдать должное Мадатову — первому концертмейстеру. Он меня не устраивал с точки зрения отношения к музыке, чистоты игры, тщательности. Он недостаточно занимался, и я несколько раз делал ему замечания.

— Я чувствую, Кирилл, тебе со мной трудно работать, и я не хочу тебя ставить в неловкое положение, я уйду сам, по-хорошему, — сказал он.

В. Р. Куда он ушел? Какова его судьба?

К. К. Он уехал в Горький преподавать. Потом был в оркестре Дударовой, но там он тоже не ужился… К сожалению, это очень яркое дарование себя не оправдало. Он очень талантливый человек и к тому же он обладает блестящим чувством юмора и в общем личность приятная, безусловно, хотя не без хамоватости, попросту говоря.

Некоторым мы дали доработать до пенсионного возраста и проводили на пенсию. Хотя тогда в оркестре творческих пенсий не было, и они получали относительно маленькие деньги, да и оклады в оркестре были тогда максимум 150 рублей (сравните с Большим театром, где 500). И тем не менее целый ряд великолепнейших музыкантов нашего оркестра, которых звали во все эти коллективы, не уходил. Например, флейтист Альберт Леонидович Гофман — человек одинокий, который ночевал у приятелей. У него не было даже прописки и комнаты в Москве. Его звал Мравинский на первую флейту с предоставлением ему казенной жилплощади и оклада 460 рублей. Он мне об этом сам рассказал.

— Я, Алик, могу только обещать, что филармония должна получить квартиры, — ответил я.

Я обещал выхлопотать ему комнату. А насчет денег я ничего не мог пообещать. Он остался.

Или Крючков — первоклассснейший тромбонист, большой музыкант. Его звали во все оркестры, а он сидел на 150 рублях,

сидел честно.

Или Галаян — блестящий литаврист…

Да. Оркестр поднимался как на дрожжах. Причем в Госоркестре началось страшное волнение, потому что, прежде всего, оркестр блистал репертуаром. Мы играли премьеры Шостаковича, играли Малера, играли современную музыку. Многие композиторы, и среди них Свиридов, Борис Чайковский, понесли к нам свои сочинения.

Наш оркестр стал центром музыкальной жизни. А Константин Иванов не тянул. Госоркестр сидел на старом репертуаре, вводил одну новинку в году, и то с большим трудом. И тогда там началась волна — Иванова надо сменить! Но это вызвало очень сильное сопротивление со стороны начальства, пока не появилась кандидатура Светланова (он ушел из Большого театра в 1965 году). Ничего нельзя было сделать. Когда Светланов возглавил Госоркестр, оркестр пошел вверх. И наши два коллектива какое-то время были равноценны. Но Госоркестр благодаря сильному составу музыкантов нас быстро перегнал. А сейчас он, конечно, сильнее — куда денешься, когда снимают все сливки…

Ставился без конца вопрос об увеличении окладов нашему оркестру Московской филармонии. Мы уже вышли на международную арену (первые поездки начались в 1963 году) и получили признание наравне с теми коллективами, у которых высокие оклады. Без конца атаковывались письмами правительство, Хрущев и Косыгин. Шостакович лично писал, ездил к Косыгину. Писал Хренников. Никак это пробить нельзя было. Каждый раз: «Вот будет упорядочивание зарплаты (которое намечалось на 1962 год и до сих пор не произведено), там снизят, здесь прибавят. Если одному оркестру дать, то другие тоже потянутся». Короче говоря, ни в какую. Когда в 1962 году снова приезжал Клайберн, Хрущев был на концерте и устроил прием. В правительственную ложу Большого зала пригласили Клайберна, переводчицу и меня. Там были Хрущев, Кириленко, Микоян, Фурцева, Косыгин и, значит, мы трое.

Хрущев был в настроении, рассказывал, как он учился играть на гармошке.

В. Р. Как же?

К. К. В подвал, говорит, уходил, чтоб отец не слышал. Но, честно говоря, мне его стиль общения тогда не очень понравился. Он в то время был в полном соку и стал уже даже заноситься. Скажем, его тон, которым он разговаривал с Микояном, меня коробил. Ленинец, коммунист, Микоян, который делал революцию, а Хрущев ему: «Ну, давай, Анастас, ты у нас мастер тосты всякие говорить. Потешь нас, скажи что-нибудь». Потом,

когда Хрущев получил к 70-летию орден, то Микоян рвал трубку, чтобы поговорить с ним. Паноптикум… (Потом, через месяц его скинули, я припомнил все это и подумал, что не последнюю роль сыграл Анастас Иванович.)

Разговор вел Хрущев тогда хамский. Фурцевой — «Вы просто молчите!» — и в том же духе дальше. Я сидел рядом с Косыгиным. Говорю:

— Алексей Николаевич, Вам писал Шостакович и я писал насчет оркестра. Вот Вы видели сегодня, в какой форме надо держать коллектив.

— Ну, я-то «за». Нужно поговорить с Хрущевым, ведь он решает, мы ничего сделать не можем.

Свалили Хрущева. Ну, наконец-то! Через два года Шостакович уже не писал, а поехал прямо к Косыгину, а тот:

— Не могу, денег нет. А главное, что это прецедент для других оркестров.

— Нет таких оркестров!

— Ну, есть немного хуже, все примерно равные. Ставили вопрос о трех оркестрах одновременно: второй Ленинградский, филармонический Киевский. Вы получите, сейчас же два других начнут требовать.

Целые тома уже были заготовлены по этому вопросу. Причем в заключение Фурцева приложила очень много усилий к тому, чтобы это дело пробить. Косыгин от нее на приемах бегал, потому что она при каждом удобном случае говорила: «Как насчет кондрашинского оркестра? Когда Вы, наконец, это все сделаете?!»

В. Р. Как она к Вам относилась?

К. К. Она ко мне и к нашему коллективу относилась хорошо. А Шостаковичу Косыгин отказал, и это было для меня большим ударом. Я уже махнул рукой на это и жалел, что не принял приглашение в свое время в Госоркестр, потому что в то время, когда я принял оркестр, и он стал расти как на дрожжах, ко мне прислали делегацию и сказали: «Возьмите Госоркестр вместо Иванова». Я отказался, сказав, что до тех пор, пока оркестр не получит ставок, их не оставлю.

В. Р. И все-таки Вы «пробили» ставки в этом мраке произвола?

К. К. Все сыграл случай. У нас, к сожалению, только так и бывает. Прошло еще четыре года. Мы объездили чуть ли не пятьдесят стран. Была поездка по Скандинавии, очень короткая и очень утомительная. Из Финляндии, ночью на пароме, мы переехали в Стокгольм. Был у нас вечером концерт, на следующий день, той же ночью мы едем в Мально ночным поездом. А импресарио в Стокгольме страшный скупердяй. Он не снял гостиницу. Все равно — приезжают днем, ночью уезжают.

Нечего тратиться на гостиницу, погуляют.

Выяснилось, что номеров нет. Я устроил ему дикий скандал. Музыканты должны иметь возможность отдохнуть где-то. С большим трудом нашли шесть или семь номеров, чтобы люди могли сложить свои вещи. Тогда я выставил его на обед и заставил сделать это очень хорошо. Практически это обошлось ему дороже, чем если бы он сделал гостиницу. В общем, к вечеру оркестр был уже измотан, но играли хорошо. А через месяц туда с визитом приехал Косыгин, и Премьер-министр, посещавший концерты, в отличие от наших, сказал: «Алексей Николаевич, Вы прислали такой замечательный коллектив. Большое Вам спасибо. Это гордость Советского Союза».

И вдруг это сработало. Косыгин, вернувшись, немедленно затребовал все документы, по которым было три заключения: Фурцева — за, Комитет по труду и заработной плате — за.

Была разработана сетка, которая сейчас принята, — от 150 до 300 рублей в месяц. В оркестрах первого положения было от 200 до 500 рублей — значит у нас, примерно, на 30 процентов ниже. А Гарбузов, министр финансов, категорически против. Косыгин на резолюции Гарбузова пишет: «Прошу пересмотреть решение в свете мнений Министерства культуры и Комитета по труду и заработной плате». Это уже приказ: и некуда было деться, поэтому все было сделано. И сделано буквально в несколько дней.

Вот так оркестр получил те ставки, которые на тот момент оказались счастьем, потому что каждый практически удвоил свою зарплату. Но было уже достаточно пенсионеров. Творческих пенсий не дали и до сих пор их нет. Мы струнникам натягивали 240 рублей в месяц, чтобы они могли получить полную 120-рублевую пенсию. За последний год такой музыкант зарабатывал немного больше. Оформляли «сверхурочные», давали еще что-то.

В. Р. Какая все-таки нищенская возня!

К. К. Где вы живете? И то хорошо. В общем, оркестр снова расцвел. Ну и этого расцвета хватило ненадолго. Я оказался, однако, плохим пророком, сказав, что мне бы хотелось, чтобы вы, став более сытыми, играли не хуже, чем играли голодными. И я боюсь, что наступит время, когда этого будет мало. Увы! Это время наступило через два года. Музыканты обросли семьями. Вот Галоян ушел. Получил на 160 рублей зарплаты больше и еще работает в номенклатурном оркестре. В Большом театре, Госоркестре, Ленинградской филармонии в общем работать намного выгоднее. И оркестр наш, к сожалению, пошел вниз. А я обречен быть кузнецом кадров. Чуть возьмешь молодого музыканта, он поработает год-два, научится чему-нибудь и идет

на конкурс, и его моментально принимают.

В. Р. Вините ли Вы дирижеров в том, что они объявляют конкурс?

К. К. Должен сказать, что политика Светланова в этом отношении резко отличается от политики Иванова, который был очень лоялен и никого из моего оркестра в свой не брал! А Евгений Федорович принципиально переманивает хороших музыкантов, и мне приходится проявлять очень много энергии, чтобы удержать кого-то. И Фурцева в свое время вмешивалась (фактически, противозаконно). Сейчас пытается и министр культуры РСФСР помочь. Но все равно каждый раз, когда объявляется конкурс в Госоркестре, несколько человек из моего оркестра туда уходят. Поэтому-то я уже начинаю чувствовать, что я оркестру в этой ситуации ничего дать не могу.

В. Р. То есть свой творческий рост Вы не обеспечиваете ростом коллектива по материальным причинам. И конъюнктурная ситуация не в Вашу пользу. Вас больше используют как «формирователя» музыкантов высокого класса за счет Вашего художественного роста…

К. К. Да! Я обречен все время учить. Или уезжают в Израиль, или переходят в другие коллективы. За последнее время человек 15 хороших музыкантов по тем или иным причинам я потерял. И это меня заставляет принять решение от оркестра отказаться вовсе, если оркестр не будет приравнен к первому эшелону во всех отношениях. Только тогда можно разговаривать, потому что тогда ко мне пойдут люди, которые хотят со мной работать и при этом ничего не потеряют материально против своих коллег в других оркестрах.

Я такое решение принял и получил ответ от министра. Но, честно говоря, я ему не верю, потому что не такая сейчас ситуация, чтобы оркестру стали повышать ставки.

В. Р. На Ваше заявление ответили?

К. К. Меня попросили подождать до нового года. Я ответил, что подожду, но беру отпуск без сохранения содержания, ибо сейчас ничем заниматься не могу. У меня нет ни здоровья, ни сил для этого. Если к первому января сделаете что обещаете, тогда — пожалуйста. Он обещал послать все в правительство. В случае положительного решения я остаюсь.

Шостакович — Мессия советской музыки

В. Р. Содержательные Ваши отношения с Дмитрием Дмитриевичем Шостаковичем начались с премьеры его Четвертой симфонии?

К. К. Первое знакомство с ним я описывал, когда говорил о том, как я дирижировал его Первую симфонию. Когда он переехал в Москву после войны, мы стали встречаться более часто, чаще всего на концертах или на каких-то прослушиваниях в Союзе композиторов. Он всегда был очень мил, очень внимателен.

У моей мамы был юбилей, он послал ей программу с трогательной надписью: «Наилучшие пожелания Вам и Вашему талантливому сыну». Но, в общем, наше знакомство дальше того, что я дирижировал многие его сочинения (и это ему нравилось), — не шло.

В 1960-м году я поступил в Московскую филармонию, и в том же году или на год позже, Моисей Абрамович Гринберг, будучи тогда худруком Московской филармонии, сказал мне: «Кирилл Петрович, не хотели бы Вы вернуться к Четвертой симфонии Шостаковича, которая никогда не исполнялась?» Она готовилась в 1936 году, и делались даже корректурные групповые репетиции. Но в это время раздалась критика в адрес оперы, а потом балета; Штидри репетицию вел, не понимая музыки. Мне рассказывали музыканты, он морщился и спрашивал: «Здесь фа-диез?» Шостакович говорил: фа-диез. Он пожимал плечами, и в это время звучал фа-бекар и фа-диез одновременно. В общем, на репетиции никто ничего не понял. Те несколько корректур, которые были, ничего не дали. И после этого Дмитрий Дмитриевич, видимо, по совету Ивана Ивановича Соллертинского, чтобы не подвергать себя еще одному удару, это исполнение снял. Партитуру затеряли, но оркестровые партии сохранились. А после войны Леон Атовмьян, работник Музфонда, большой друг Шостаковича и очень энергичный человек, затребовал эти сохранившиеся партии из Ленинграда и по ним составил партитуру. Из этой партитуры он сделал четырехручное переложение симфонии, то для двух фортепиано. Она была отлитографирована на плохой бумаге, и только этот экземпляр мне и удалось получить для того, чтобы ознакомиться с произведением. Слепая печать плюс много пропущенных нюансов и темпов, — понять что-либо было очень трудно. Партитура находилась в Ленинграде, ее отослали обратно к партиям.

Я несколько раз внимательно сыграл в четыре руки, причем, одному нельзя даже было сыграть, потому что партии были разные, то есть не четыре строчки одна под другой, тогда легко было бы прочесть, а одна партия, скажем, в одной тетради, другая — в другой. Это было довольно сложно, но в конце концов что-то мне удалось понять. Я сказал Моисею Абрамовичу, что с удовольствием приступил бы к этому делу.

— Знает ли об этом Дмитрий Дмитриевич?

— Нет, еще не знает. Я хотел узнать, кто за это возьмется, и предложил Вам.

После этого он сообщил о моем согласии Шостаковичу. Тот был очень тронут, что филармония эту инициативу проявила, и захотел повидать меня. Я к нему пришел. Это было в 1961 году, вскоре после того, как я исполнил Третью симфонию Малера, которая давно не звучала в Москве. Шостакович был большой любитель Малера, ему очень понравилось исполнение, видимо, поэтому Моисей Абрамович мне и предложил.

Когда Шостакович меня встретил, он сказал:

— Дайте мне, пожалуйста, четырехручное переложение. Мой оригинал партитуры затерян, а копия в Ленинграде. Я многое забыл в этой симфонии и должен посмотреть. Приходите ко мне послезавтра.

Когда мы встретились снова, он вернул мне оба тома и сказал, что можно играть. И позвонил в Ленинград, чтобы выслали партитуру.

— Что-то есть в этой музыке мне и сейчас дорогое, — сказал он.

Я принялся изучать партитуру. Несколько раз приходил к Дмитрию Дмитриевичу. Память у него феноменальная. Часто, не глядя в партитуру, когда я ему говорил какую-то цифру (он уже один раз клавир просмотрел — ему достаточно уже было все вспомнить), он сейчас же говорил, что там пропущено. Это совершенно необычайно.

Мне показался сложным финал, который я трактую как Первомайскую демонстрацию, считая, что это была картина народного веселья. Там, до похоронного марша, происходит такой «взрыв», затем начинается довольно длинная фуга, в которой построение очень симметричное, кажется, по 24 такта каждая тема без изменения фактуры. И я не знал, как к этому месту подступиться.

— Дмитрий Дмитриевич, тут такое длинное место. Не считаете ли Вы, что его можно было бы сократить, потому что фактура однообразная, публике, может, будет скучно.

Он как-то покоробился и ответил:

— Пусть кушает, пусть кушает.

Так он хорошо посадил меня на место. Потом я понял, конечно, что глупость предлагал, потому что именно таким длинным и должен быть предыкт.

Был другой случай — похожий, с «Казнью Степана Разина» Это тоже была моя премьера. Мы вместе работали, и конец казался мне растянутым. Помня тот случай, молчал. Молчал, крепился, но на одной из последних оркестровых репетиций в антракте я говорю:

— Мне кажется, что вот эти четыре такта лишние. Как Вы считаете?

— Ну, попробуйте сыграть без них после антракта.

Я попробовал. Он, не останавливая музыки, кивнул:

— Да, так хорошо.

Мы эту купюру зафиксировали, так и было издано. Он мне потом, между прочим, пять раз говорил:

— Я Вам благодарен, что Вы мне это подсказали. Действительно, это же невозможно, какая моя непростительная ошибка.

Как всегда, он все удары принимал на себя.

Четвертая симфония прошла с блеском. Тут слышны были отголоски борьбы с культом личности, и сама симфония несла ореол мученицы. Действительно, музыка потрясающая. Она обошла весь мир. Сейчас же Орманди немедленно затребовал ее и исполнил первым в Америке. Потом Стоковский. Там была чуть ли не драка за исполнение, так же, как по поводу Тринадцатой.

С Шостаковичем у нас завязалась довольно крепкая дружба уже и домами. Он меня приглашал, когда писал какие-то свои новые сочинения, даже и не симфонические, когда они проигрывались дома. Он в то время еще сам играл, уже играл плохо, но играть еще мог, подпевая довольно жалобным детским голоском.

Через год после исполнения Четвертой симфонии Дмитрий Дмитриевич мне позвонил и сказал:

— Кирилл Петрович, я вот написал новую симфонию, приходите послушать.

Я пришел к нему. Пришли еще Арам Ильич Хачатурян, Моисей Вайнберг, Револь Бунин… В общем, было человек восемь — десять. Дмитрий Дмитриевич сообщил, что он написал произведение необычное для симфонического цикла в пяти частях. На текст пяти стихотворений Евтушенко. Он считает, что это симфония, потому что она объединена единой мыслью.

— Так как я буду играть сейчас, наверное, плохо, — добавил он, — и, кроме того, буду сам же петь, то я сначала прочту вам

тексты стихотворений.

И он перед каждой частью читал стихотворение Евтушенко. Сыграл первую часть, потом вторую, третью, четвертую, пятую — последнюю. Даже в его несовершенном исполнении это так прозвучало, что все молчали, только Арам Ильич со слезами на глазах встал и сказал:

— Митя! Это необычайно!

Потом были вопросы. Кто будет петь? Было ясно, что первое исполнение дирижировать будет в Ленинграде Мравинский. Это ни у кого не вызывало сомнений. Дмитрий Дмитриевич сказал, что еще не решил, что надо посоветоваться, в общем, обошел все организационные вопросы молчанием.

Буквально дней через пять он мне позвонил и попросил прийти.

— Кирилл Петрович, — сказал он мне, — я Вас хотел бы попросить, если Вы, конечно, ничего не имеете против, если симфония Вам понравилась, чтобы Вы сделали первое исполнение.

Я, конечно, был совершенно ошарашен — ответил, что это для меня великая честь, и даже не стал его спрашивать, почему не Мравинский. Начали выбирать солиста. Я сказал, что нужно подумать.

— Может быть, Иван Петров?

— Боюсь, что он несерьезно отнесется, это пять частей, нужно много учить, — ответил я.

В это время он собирался уезжать куда-то за границу и я тут же предложил Нечипайло. Это солист Большого театра, в то же время еще молодой, поющий первые партии Руслана и Игоря. Баритональный бас, очень музыкальный, воспитанник Ленинградской капеллы и очень хороший парень.

— Я Вам доверяю вполне. Я его не знаю. Пожалуйста, давайте с ним поговорим.

Моисей Абрамович Гринберг посоветовал мне на всякий случай подстраховаться кем-нибудь из филармонии. В филармонии появился молодой бас, Виталий Громадский, матросик, крепкий такой, голос у него не очень красивый, но он музыкальный парень и работяга. Я занимался параллельно с двумя. Нечипайло очень быстро выучил. Он очень профессионален, с удовольствием занимался. Громадский тоже. Однажды мы отправились к Дмитрию Дмитриевичу, чтобы он послушал и того и другого. По-моему, он сам аккомпанировал и сказал:

— Очень хорошо. Оба мне нравятся.

Тогда Громадский спросил своим басом:

— Дмитрий Дмитриевич, не кажется ли Вам, что… не будет ли неприятностей с первой частью? (А тогда уже начались какие-то элементы трений наших с Израилем.)

— Ну, какие же могут быть неприятности, все-таки мы же говорим о том, что есть на самом деле.

— Где же у нас антисемитизм? У нас его нет, — сказал Громадский.

— Есть, есть антисемитизм! И нужно с этим кончать! — воскликнул Шостакович.

Он взорвался. Эта тема ему была очень близка. Еврейские мелодии у него встречаются почти в каждом сочинении.

Об этом писали под сурдинку, это исследовалось. В нем еврейского нет ни по крови, ни по культуре, ни по воспитанию; но я в этом вижу его подсознательный или, может быть, даже сознательный протест. «Еврейские песни» написаны после критики в 1948 году, во времена разгула космополитической кампании. Первый скрипичный концерт — в 1947 году и не публиковался до 1956 года. Там тоже очень яркие еврейские интонации.

Итак, начались оркестровые репетиции. Вокруг симфонии уже пошел шум. Но прежде всего я узнал, что Мравинский вернул Дмитрию Дмитриевичу партитуру, на что Дмитрий Дмитриевич страшно обиделся. Шостакович просил, как всегда, чтобы он делал премьеру. Мравинский отказался под каким-то предлогом… Только после этого Шостакович позвонил и предложил премьеру мне.

О том, что он обиделся на Мравинского, я сужу и по тому, что в 1958 году я дирижировал премьерой Пятой симфонии Мэтока Вайнберга, которая посвящена мне. После премьеры Мэток устроил маленькое суаре, и там был Дмитрий Дмитриевич. И вдруг кто-то вспомнил, что двадцать лет назад, в 1938 году, в этот самый день, где-то в сентябре, была исполнена Пятая симфония. Но Шостакович довольно желчно сказал:

— Да, и в том году началась моя дружба с Мравинским, которая окончилась несколько лет назад.

В. Р. Они так и не помирились?

К. К. Потом их отношения наладились, и уже Пятнадцатую делал Мравинский, но не премьеру. Ее играл Максим. Дмитрий Дмитриевич ездил в Ленинград и был очень доволен.

Так, в данном случае шум пошел вокруг и в высоких сферах. Прежде всего — еврейская проблема. Бесконечные разговоры о том, ну как же так… «Бабий яр»… Как только стало известно, что Дмитрий Дмитриевич написал симфонию, в «Литературной газете» появился большой подвал, в котором критиковалась

однобокое отражение Евтушенко трагедии Бабьего яра. Инкриминировалось ему, что в Бабьем яру похоронены не только евреи, там лежат и русские, и украинцы; что он выпячивает эту проблему, и это неверно.

Критиковалось, что, мол, недостаточно показана роль русского народа в победе над фашизмом и однобоко выпячен еврейский вопрос. Вокруг этого пошли шумы, и, раз Шостакович написал симфонию, то к этому было приковано внимание общественности. Общественность и необщественность страшно заинтересовались.

До поры до времени меня не трогали. Я начал репетировать с оркестром. Репетиции шли хорошо. Нечипайло пел. Премьеру назначили на 1962 или 1963 год.

В. Р. Это было в период знаменитого совещания Хрущева с интеллигенцией, значит, в 1962 году.

К. К. Так вот, за день до назначенной премьеры Хрущев дал «раздолбай» всей интеллигенции. Начались заморозки. Там Шостакович присутствовал, ему ни слова не было сказано. Но во всяком случае насчет еврейского вопроса Хрущев несколько раз прохаживался, и его даже Аджубей дергал за пиджак, когда он чрезмерно увлекался, говоря без бумажки. В общем, получилось, что нужно ходить по струнке. Шаг вправо, шаг влево — считается побегом…

А на следующий день премьера Тринадцатой симфонии, как назло. Посыпались все несчастья одновременно. Утром мне позвонил Нечипайло и говорит:

— Я без голоса и петь не могу.

— На карачках ползи, как угодно…

— Не могу.

Но он трус дикий, не в политическом смысле, а в голосовом. На самом деле он был болен. Но любой певец в критический момент может собраться и спеть. Здесь, конечно, он отпраздновал труса и не потому, что он боялся каких-то санкций, а просто знал, что будет много народу и боялся плохо спеть, вот и все.

Уже назначена генеральная репетиция. Все сидят, а солиста нет. Ищут Громадского, который живет на окраине где-то, без телефона. Он обыкновенно приходит на репетиции, но никто не знает, придет ли он сегодня. Если придет, то в какой форме? Может быть, он пьянствовал всю ночь накануне, думая, что не он поет. И неизвестно, насколько твердо он знает, ведь репетировал довольно давно. Мы сидим, ждем. В зале полно начальства: заместители министра культуры, представители ЦК и другие, незнакомые личности. Все хотят проверить и зарегистрироваться скорее в свете вчерашних указаний.

Дмитрий Дмитриевич сидит бледный, нервничает, но к нему никто не подходит из начальства — слава богу. Я с ним рядом сидел, так немножко его оберегал в этом смысле.

Минут через двадцать он вопрошает:

— Как же быть? Как же быть? Громадский придет, он споет? Посмотрим, как споет, если на репетиции плохо споет, то отменим премьеру.

Появляется Громадский. Мы его — хлоп и за шкирку. Начинает репетировать. Ну, раза два-три ошибся, но потом все пошло хорошо. И в этот момент меня к телефону. Машут: министр культуры Попов. Я остановил репетицию и пошел в дирижерскую комнату. — Ну как там симфония? (На «ты», конечно.) — Репетируем. Будет петь другой солист. — А что, первая часть у тебя не вызывает сомнений?

— У меня не вызывает.

— Угу… А как себя чувствуешь-то?

— Я чувствую себя отлично.

— А, может быть, без первой части сыграть симфонию. Может, подскажешь композитору?

В. Р. Я слышал версии, что Вы предложили ему в этом случае дирижировать самому.

К. К. Нет, нет. Я сказал:

— Алексей Иванович, симфония задумана как единое целое. И если мы выкинем часть, то ее играть нельзя, тем более сейчас. Если мы выкинем первую часть, о которой все знают, то мы только подчеркнем ажиотаж, и это вызовет совсем ненужное любопытство.

— Ну, как знаешь.

Я вернулся на место и продолжил репетицию. Громадский справился, и вечером премьера состоялась!

В. Р. А как эта «дубовая роща»?

К. К. Было забавно наблюдать, к примеру, как вел себя Вартанян, когда зал взорвался аплодисментами… Кстати, когда после первой части были попытки захлопать, я остановил резким движением аплодисменты для того, чтобы не дразнить гусей, чтобы не было демонстрации никакой и не прерывать формы.

После симфонии все вскочили, значит, и начальству пришлось встать. Вартанян со своим сыном страстно, поглощенно разговаривали, повернувшись боком друг к другу, так держа руки, будто хлопая, но не хлопали, чтобы никто из начальства не мог сказать ничего.

В. Р. Он уже был тогда замом?..

К. К. Он был всегда. Не заместителем, а начальником Главка музыки.

Симфония прошла со страшным резонансом. Причем резонанс был двойного сорта, даже тройного. И музыкальный резонанс, и политический, потому что не столько «Бабий яр», сколько, я считаю, вопрос более острый в «Страхах», или «В магазине», или в «Карьере». Евтушенко в то время фрондировал и посылал стрелы во все стороны нашей жизни. Симфония о гражданственности. И характерно, что потом, между прочим, когда исполняли ее, испортили первую часть. О первой части забывают. И «В магазине» нельзя исполнять, потому что перебои с продуктами, стоят в очереди и там обсчитывают, а это для нас нехарактерно, да «их обсчитывать постыдно, их обвешивать грешно». Потом «Страхи» — про Сталина нельзя плохо говорить, потому что теперь… Вот симфония, которая вечно будет вызывать беспокойство.

Первое исполнение состоялось, второе назначено через две недели. И тут Дмитрий Дмитриевич меня зовет и показывает «Литературную газету» сегодняшнего дня. Там Евтушенко издает новый вариант «Бабьего яра» вдвое расширенный, с учетом всех замечаний: там тетя Мотя какая-то появилась и, значит, русский народ, который все сделал.

В. Р. Но ведь в первом варианте было, что русские лежат, и украинцы лежат с евреями в одной земле?

К. К. «Ну, что же мне делать? — сказал Шостакович. — Евтушенко некрасиво поступил, теперь это наше совместное сочинение? Он написал новый вариант, хотя бы мне сказал об этом, посоветовался. Я не могу теперь писать новую первую часть. К тому же она будет вдвое больше предыдущей и еще больше будет приковывать внимание к себе. Это по форме никуда не влезет, я не знаю, что делать…»

— Дмитрий Дмитриевич, мне уже звонили и просили узнать, как Вы будете реагировать на предложение — переделать первую часть. (Звонил Кухарский.)

— Я не буду переделывать.

— Дмитрий Дмитриевич, не надо дразнить гусей. Давайте спасать симфонию. Нужно, чтобы ее исполнили. Подумайте. Возьмите несколько строчек из нового варианта и с Вашей старой музыкой замените в тех местах, где не так уж существенно.

— Не знаю, не знаю. Подумаю.

В. Р. А почему Вы так ему советовали?

К. К. Потому что я понимал, что писать заново первую часть нельзя; а если старый вариант он оставит, то вообще не разрешат исполнять.

В. Р. Ведь тогда «Бабий яр» был издан?

К. К. В газете появился, но если появился второй вариант с

учетом критических замечаний, то это должно быть отражено и в симфонии. По крайней мере, я так считал. Я понимал, что исполнение снимут. На следующий день мне звонит Дмитрий Дмитриевич:

— Я нашел восемь строчек, которые могу заменить.

Я пришел к нему. Посмотрел. Не очень удачная замена, потому что самое лучшее, что было там в первой части: «каждый здесь расстрелянный — еврей, каждый здесь расстрелянный — ребенок» — выпало, а это страшной силы строчки. Поначалу тоже — «Я, Иисус Навин, бреду я по Египту» вдруг ни с того ни с сего без всякой подготовки: «Мне кажется, я иудей» — это пропало. А появились какие-то рыбьи слова: «Стою у криницы»… «…здесь русские лежат и украинцы». Короче говоря, переучил Громадский эти восемь строк, и так было исполнено, но симфония канула в вечность. Больше исполнять не рекомендовали. Запрещать у нас не запрещают, но не рекомендуют.

Через год после этого я был на Западе. Мне преподносят пиратскую пластинку с той самой пленки, которая у меня дома сделана. Радио не было, но записывали для начальства.

Кто-то из тех, кто записывал, нагрел себе руки и продал эту пленку на Запад. Там даже накладка есть в одном месте… Симфония обошла весь мир, а нот не давали. Я имел свою пластинку, в других странах также издали эту пластинку, по дешевке скупали и грели на этом руки.

В. Р. Не было партитуры?

К. К. Нет. Орманди бомбардировал телеграммами меня, Союз композиторов, министерство. Он хотел обязательно первым исполнить, ему все время под всякими предлогами отказывали.

Тянулось это до 1965 года. Не исполняли. И вдруг — команда писать на пластинку, нужна пластинка. После того как весь Запад был наводнен браконьерской, все решили, что нужно выпустить нашу, настоящую. Ну и поднялось. Во-первых, другого солиста привлекли, Эйзена, с интересным голосом, и мы с ним спели сначала в Ленинграде (для Ленинграда это была премьера), потом в Москве осуществили запись. Причем сам Евтушенко по своей инициативе притащил кое-какие варианты «Страха», еще более рыбьи. Но тут я запротестовал. Между прочим, я покаялся Шостаковичу.

— Дмитрий Дмитриевич, я виноват, что все это посоветовал. Все равно толку никакого не было.

— Да, надо исполнять старый вариант.

И когда мы писали, Эйзен пел старые слова и в Ленинграде исполнял старые слова. Но тут опять вмешался замминистра Кухарский:

— Сделайте на всякий случай другой вариант тоже.

Сделали. И приказ — чтобы пошел второй вариант. Причем, сидели, слушали, выслушивали, даже заставили что-то переписать, потому что одно слово было не очень понятно. Какая-то инверсия получилась, ничего не меняющая, но в общем, не так, как написано, как должно быть написано. Вообще, с этой пластинкой была невероятная свистопляска. Пластинка вышла в количестве пяти-шести экземпляров. У нас и на Западе, всюду продается как совместная фирмы «Мелодии» и местных кампаний.

Партитуру издали, естественно, с новыми словами. Когда она еще не была издана, помню, в году 67–68-м, Дмитрий Дмитриевич мне позвонил:

— Кирилл Петрович, вот сейчас готовится издание Тринадцатой симфонии, я проставил метрономы по Вашему исполнению, у меня есть пленка, но мне бы очень хотелось, что бы Вы проверили и сказали свои метрономы, и мы сверим.

Я посидел с метрономом, потом по телефону сверили и почти все совпало. Тогда Дмитрий Дмитриевич сказал мне:

— У меня с метрономом всегда неблагополучно. Я пишу метроном, ставлю, не думая, что это порою исполнить даже нельзя.

Да, я помню, что когда после Тринадцатой симфонии мы были у него в гостях, он выпил немного.

— Кирилл Петрович, я только попрошу Вас, там у вторых скрипок в последней части, во вступлении, там есть модуляция ре — ми-бекар — фа — такая неописуемая красота! — стесняясь, о своей музыке говорил он.

Действительно, я потом эту нотку вытащил и через одну ноту — модуляция такой красоты необыкновенной.

Шостакович вообще к балансу звучания внимателен и всегда отмечает в нотах и следит, чтобы это было исполнено.

История Тринадцатой симфонии дальше сложилась так, что постепенно ее стали протаскивать. В Ленинграде ее исполнил Темирканов. Уже пластинка продавалась. Уже готовится, вроде бы, издание. И все равно: то будет, то — нет. Пластинка была записана в 1965 году, ее мариновали столько времени! Появилась она в продаже только в 1972 году.

Да, Темирканов пометил себе в абонементе Тринадцатую симфонию. Ее объявили. Когда наступил момент концерта, план уже был составлен, а ему говорят, что Ленинградский горком (или райком) возражает против симфонии.

— Кто возражает?

— Вот, секретарь по пропаганде.

— Устройте мне с ним свидание.

Тот принимает.

— Я пришел к вам поговорить по поводу Тринадцатой симфонии Шостаковича, — говорит ему Темирканов.

— Да, Юрий Хатуевич, что она вам далась? Столько хороших симфоний у Шостаковича, почему вам не сыграть Пятую, Восьмую, Десятую.

— Простите, вы, видимо, не поняли, о чем я хочу с вами говорить. Я у вас не прошу рекомендаций, какую симфонию мне играть. Я хочу спросить у вас, что имеете вы против Тринадцатой конкретно?

— Да нет, ничего.

— Если ничего, тогда давайте наш разговор закончим. До свидания. Спасибо.

И играл. Умница! Да, поставил перед фактом. А тот поставил «галочку», что сигнализировал, и так все прошло. Все были довольны, и до сих пор эта симфония полузапрещенная. В Новосибирске ее протаскивали. Кац имел неприятности. Каждый раз это повод для того, чтобы зарегистрировалось начальство.

В. Р. За Шостаковича боролись все честные музыканты. А за границей Вы играли ее?

К. К. Нет, конечно.

В. Р. А кто же ее в Лондоне исполнял в 1968 году? Я читал Рекламу на английском…

К. К. Может быть, Рождественский? Я не слышал об исполнении.

Когда мы делали «Казнь, Степана Разина» (это следующее большое сочинение Дмитрия Дмитриевича, которое сразу он поручил мне), тоже не обошлось без неприятностей. Во-первых, Евтушенко в то время ходил в бяках. После «Бабьего яра» все, что писал Евтушенко, вызывало нездоровый интерес. «Казнь Степана Разина» — это глава из его «Братской ГЭС». Когда Шостакович закончил поэму (он никогда заранее не говорит, что он пишет), он позвонил мне:

— Вот, Кирилл Петрович, я сочинил, приходите послушать.

А после игры сказал:

— Я хочу, чтобы Вы, Кирилл Петрович, это делали. Давайте поговорим о солисте.

— Вот Нечипайло нас подвел, давайте Петрова попросим. Он сейчас здесь, и партия меньше, чем та.

Петров согласился, на всякий случай его Громадским подстраховали. Я нравы Большого театра знаю. Петров отнесся к этому делу крайне несерьезно. Он музыкальный человек, выучил все быстро. Но когда я к нему приходил заниматься, он пел

вполголоса, никакой интонации и выразительности от него потребовать не мог. Из пяти оркестровых репетиций он пришел на две, и то с одной ушел с половины, сказав, что у его дочки день рождения. И Громадский пел за него сплошь.

Генеральная репетиция. Оркестр уже пришел. Марк Борисович, директор зала, говорит:

— Звонит Петров, он плохо себя чувствует, на репетицию не придет, но вечером петь будет.

Вот тут уж меня взорвало:

— Дмитрий Дмитриевич, я считаю, что должен петь Громадский.

— Конечно, будет петь тот, кто поет генеральную репетицию. Громадский может быть не очень тверд, но попробуем.

А вокруг уже ходили всякие советчики. Вот тут надо сократить, переработать. Висели такие веяния в воздухе, и я тогда подошел к Шостаковичу:

— Дмитрий Дмитриевич, я помню свою погрешность относительно текста Тринадцатой симфонии. Я Вас заклинаю — не снимайте сегодня этого исполнения ни по какому случаю.

— Кирилл Петрович, исполнение не состоится только в том случае, если некому будет петь.

Громадский справился, и тут вдруг никаких окриков. Сочинение пошло, получило большой успех. Прошло все удачно, исключительно удачно спела и юрловская капелла. Громадский здесь оказался больше кстати, такой рубаха парень. А позднее, когда Четырнадцатая симфония вызвала наверху брожение, тоже никаких публичных окриков не последовало, и в прессе ни строчки не было написано. А о Тринадцатой симфонии просто говорилось на партактивах, о том, что это не наша музыка и: «Что это у вас за кандидат в партию, который нам преподносит такую симфонию?» (Шостакович к этому времени вступил в партию.)

В. Р. Четырнадцатая симфония ведь тоже была праздником для уставших от запретов людей. И потом, там ведь что-то «судьбинское» произошло, на премьере?

К. К. Через год после «Степана Разина» Шостакович сочинил Четырнадцатую симфонию. Он позвал меня. Я пришел с женой, и был там Баршай, который играл потом симфонию.

Дмитрий Дмитриевич совсем плохо тогда играл на фортепьяно. Понять было очень трудно. Мы смотрели в ноты, а он играл и пел, волновался очень. Узнав замысел, мы с Баршаем только переглянулись.

Приближалось столетие Ленина. А симфония о смерти. Мне Дмитрий Дмитриевич потом говорил, как эта симфония ему дорога. Он три ночи не спал, когда отдал переписывать, и

мысленно восстанавливал по памяти партитуру на тот случай, если переписчик ее потеряет.

Симфонию начал разучивать Баршай. Пели Мирошникова и Владимиров. И в июне состоялась публичная генеральная репетиция. Репетировали в Малом зале консерватории. Конечно, зал был забит народом, все уже об этом знали. Пришли друзья Дмитрия Дмитриевича. Студенчество вездесущее поналезло — премьера. Из начальства никого не было, я видел только Апостолова — одного из авторов печального постановления 1948 года. Их было трое: Ярустовский, Апостолов и Вартанян. Апостолов самый старший, он был уже на пенсии, но еще работал секретарем парторганизации Союза композиторов.

Дмитрий Дмитриевич перед началом репетиции выступил и сказал прочувствованное слово о том, что он написал симфонию о смерти не только потому, что он с каждым годом чувствует ее приближение; что его близкие и друзья уходят, снаряды рвутся все ближе и ближе. Но и потому, что он считает — со смертью нужно полемизировать. Классики прошлого смотрели на смерть как на избавление, переход в лучший мир, и что это уносит нас из краткотечной жизни, переносит нас туда, где мы будем пребывать вечно.

— Я, — говорит, — ничего в этом не вижу. Я смерть ненавижу, и это сочинение наполнено чувством протеста против смерти.

И тут он привел слова Николая Островского о том, что человек, думая о смерти, должен жить достойно и честно, не совершать постыдных, дурных поступков (он несколько раз возвращался к этой теме). Потом он рассказал о каждой части симфонии.

И во время выступления Шостаковича я услышал сзади какое-то шевеление. Я записывал на магнитофон выступление и не знал, что произошло.

Потом симфония была исполнена. И когда я выходил, то увидел, что стоит карета «скорой помощи» и кого-то со шляпой на лице выносят. А когда накрывают лицо шляпой, то несут уже тело. Потом я узнал, что это был Апостолов. Он почувствовал себя плохо во время выступления Дмитрия Дмитриевича. Сердце не выдержало. Он с трудом вышел из зала, упал и скончался.

Я в этом вижу акт великого возмездия. Десять лет жизни Дмитрия Дмитриевича на совести этого Апостолова и его компании негодяев. Мало того, что он сочинял эти постановления, он и следил, чтобы ни одно из указанных произведений не исполнялось вообще.

Бедствовал ведь тогда Дмитрий Дмитриевич… Мне

рассказывали, что он покупал в то время дачу и приходил к Араму Хачатуряну просить сорок тысяч. Арам говорит:

— Конечно, Митя, я тебе дам. О чем говорить? Но ведь у тебя есть дача…

Дело в том, что Шостаковичу Сталин еще до войны подарил дачу где-то в Репино, там, где жили генералы, крупные люди, в том числе и те, кого любил Сталин.

В. Р. Он же не любил Шостаковича.

К. К. Все равно. Ведь это Шостакович! Была политика кнута и пряника. Он подарил ему роскошную дачу, но дача сгорела. Остался попросту участок, великолепный участок, больше гектара.

— Я там жить не могу, там были фашисты. Нужна новая, — ответил Дмитрий Дмитриевич.

— Но нужно тысячу рублей всего на восстановление. Ну, продай хотя бы.

— Нет, я не могу продать.

— Ты у кого покупаешь?

— У вдовы какого-то генерала.

— Он же ее получил так же, как ты, а она продает.

— Она может делать, что угодно. Та дача мне досталась бесплатно, и я ее отдам государству.

Вот такой был Дмитрий Дмитриевич. Он влез в долги, выплачивая долг Араму Ильичу. Потом купил дачу в Жуковке, которая тоже досталась кому-то ни за что.

Но вернемся к Четырнадцатой симфонии.

В прессе пришлось ее похвалить, и то, стиснув зубы. Это был праздничный год, юбилей Ленина. И вдруг такой сюрприз! Дмитрий Дмитриевич в данном случае на такой высоте, что к нему добраться руки были коротки. После Тринадцатой симфонии повторять «скандал» уже было нельзя.

После премьеры Четырнадцатой симфонии Дмитрий Дмитриевич часто звал меня к себе просто посидеть. Он жил теперь большей частью на даче. Звонил регулярно.

— Кирилл Петрович, как у Вас в воскресенье? Не приедете ли к нам на дачу посидеть? Ну, к часу, примерно.

Я уже знал, что если в пять минут второго нас не будет, то он начнет бегать, звонить в больницу. Мало ли что могло случиться. Пунктуальность его была просто удивительна. Сам он ни разу в жизни никуда не опоздал.

В. Р. Ваши отношения с ним укрепились?

К. К. Да. Но о случае с Максимом я расскажу. Я об этом написал, не знаю пойдет ли…

Был один момент, когда тучки над нами пробежали,

несмотря на то, что я его, конечно, боготворил.

Это было в 1966 году, когда я был председателем жюри Второго конкурса дирижеров. Для меня, как председателя, он был первым, через 32 года после предыдущего конкурса.

Там участвовал сын Шостаковича, Максим. Но были сильные конкуренты, из числа тех, кто стал лауреатами. Это своим порядком, но кроме них там были еще интересные люди.

Три тура. На второй тур Максим прошел довольно легко. Но когда возник вопрос о третьем туре, где только шесть участников и шесть призеров, для меня стало ясно, что Максим далеко не из лучших и что он еще не тянет на шестерку. Это мне стоило многих бессонных ночей, и я для себя должен был решить, как себя вести. Будь я просто членом жюри, я бы проголосовал, как нашел бы нужным, или воздержался бы в высказывании. Но как председатель я обязан свое мнение высказать. Я высказывался о каждом. Я все время советовался со своими друзьями (Рабиновичем, Грикуровым, Раисой Глезер). Они со мной соглашались. И наше мнение было таким: Максим с его фамилией все равно сделает карьеру. Здесь ему лауреатство не нужно. Но он отнимет место у кого-то более достойного на сегодняшний день. Он слабее многих других.

Я все-таки решился на разговор с членами жюри. Разговаривал с Кара Караевым. Вот что он сказал:

— Кирилл Петрович, Вы абсолютно правы. Но я боготворю Дмитрия Дмитриевича. Знаю, как он болезненно относится к Максиму, и я не могу на него поднять руку и поэтому не поддержу Вас.

На заключительном заседании жюри решался вопрос лауреатства. По-моему, была 25-балльная система. Чтобы пройти на третий тур, нужно набрать не менее 20 баллов. Я выступил и сказал то, что думал. Меня кто-то поддержал. Но Кара Караев возражал, а с ним и другие члены жюри. В общем, Максим по баллам прошел на третий тур чуть ли не последним.

На следующий день я с утра пошел к Дмитрию Дмитриевичу, потому что знал, что ему сейчас же передадут все в искаженном виде.

— Дмитрий Дмитриевич, я хочу поговорить с Вами, разрешите? По поводу Максима.

Он меня встретил, может быть, он знал, а может нет, но держался абсолютно корректно.

— Я выступал так-то и так-то и хочу Вам первым об этом сказать.

Дмитрий Дмитриевич нервничал. Чувствовалось, что этот разговор ему неприятен:

— Кирилл Петрович, я Вам очень благодарен, что Вы пришли и в лицо мне все сказали. Я очень ценю это, но я с Вами не согласен. Может быть, только Мансуров сильнее Максима. Из всех тех, кто там участвовал, он гораздо сильнее.

В. Р. Был ли он там, на конкурсе?

К. К. Был наверное, раз говорил. Когда выступал Максим, был точно.

— Но во всяком случае, я Вас очень прошу помочь Максиму советом, консультацией, как старший, как друг.

— Конечно, Дмитрий Дмитриевич.

Я был удручен, видя, как ему больно и подумал, что теперь все: приглашения, звонки раз в месяц, как было… Звонил он обычно раз в три недели:

— Кирилл Петрович, как вы живете?

— У меня все хорошо.

— У меня тоже все хорошо. Спасибо. До свидания.

Это он одаривал такими знаками внимания, но не очень многих. Это мог только Дмитрий Дмитриевич. А после нашего разговора он стал звонить мне через день. И так продолжалось примерно месяц — не хотел, чтобы я подумал, что он обиделся. Вот такой великой души был человек. Великий человек. Он оценил то, что я имел свое мнение и что я пришел.

Я довольно регулярно у него бывал. Он сам приглашал. Жаловался на свои недуги. Помню, мы сидели на веранде, он и говорит:

— Я не знаю, что делать, руки не действуют. Не могу. Я вот пишу и приходится левой рукой придерживать правую, прыгает перо, и ноги не ходят. А память еще ничего, сердце поправилось, желудок у меня здоров, зрение в порядке, а вот руки…

Он умер от рака легких. А болезнь? Видимо, это был какой-то вид полиомиелита. У него атрофировались конечности, было трудно ступеньку даже ступить. Когда исполняли его сочинение, он приходил в Большой зал, его поднимали на третий этаж лифтом, откуда, с трудом преодолевая двенадцать ступенек, страшно медленно спускался и, сидя уже в артистической, говорил, смущаясь:

— Если сочинение будет иметь успех, Вы уж не обижайтесь, я на эстраду не поднимусь, а подойду только к авансцене Мне очень трудно. А то все будут смотреть и жалеть, а этого я терпеть не могу.

Вот что я мог вспомнить о моем общении с Дмитрием Дмитриевичем. Может быть, у Вас есть какие-то вопросы?

В. Р. Вы во время его смерти были в Прибалтике? Как к этому отнеслись люди?

К К. Да, я был в Риге. Весть о его кончине была обставлена трагическими обстоятельствами. В Риге я отдыхал и дирижировал. Воскресный день, 10 сентября. Был назначен концерт, в котором исполнялась «Камаринская» Глинки. Гидон Кремер играл концерт Сибелиуса и Десятую симфонию Шостаковича. Утром я репетирую, подходит арфистка Марина Смирнова:

— Кирилл Петрович, два слова.

— Что такое?

— Говорят, звонили Петрову из Ленинграда (он там отдыхал в это время), скончался Дмитрий Дмитриевич.

— Когда? Вчера вечером.

Я сейчас же остановил репетицию. Бросился звонить. Воскресенье, никого нигде нет. Сейчас же разыскал директора филармонии:

— Разыскивайте министра культуры, пусть он по «вертушке» звонит в Москву. В Министерстве культуры должен быть какой-то дежурный обязательно, который скажет, так это или не так. Мы должны знать, как реагировать вечером. Шостакович умер, а мы «Камаринскую» будем играть? Тем более, западное радио, как говорят, уже сообщило.

Через час мне директор и сообщает:

— Звонил представитель в Москву, подтвердилось.

— Когда похороны?

— Неизвестно.

— Тогда сегодня «Камаринскую» играть не будем. Разрешите, я скажу публике об этом.

Вечером аншлаг. Много народу, праздничное настроение. Мало кто предполагал… Хотя музыканты знали, и те, кто слушал западное радио, знали, но… Я вышел на аплодисменты, поднял руки и сказал:

— Дорогие товарищи! Должен вас огорчить. Прискорбно сообщаю, что вчера вечером, в семь часов, скончался величайший композитор современности — Дмитрий Дмитриевич Шостакович.

В зале: «А-а-а!» И все вскочили без всякого предложения. Я выждал минуту и сказал:

— Надеюсь, вы не в претензии, что «Камаринскую» мы играть не будем.

Сыграли мы концерт Сибелиуса. Это прозвучало так трагически. Все играли великолепно. А перед вторым отделением я вышел снова.

— Дорогие товарищи! Я вас очень прошу, после окончания симфонии отказаться от аплодисментов.

Мы доиграли симфонию, после этого в полной тишине зал

минуту постоял, и все разошлись.

На следующий день никакого сообщения в газете не было.

Только во вторник появляется некролог. Значит, похороны только в четверг, на пятый день после смерти.

И вот мы с Андреем Петровым (с билетами нам помогла филармония) полетели в Москву. Прилетели мы только в день похорон. С 11 часов гроб был выставлен в зале. Допуск всех с двенадцати. Мы опоздали, но зал был еще пуст.

Создали правительственную комиссию. Все было официально. Ни одного оркестра в Москве нет, все записи шли под фонограмму. Процежено все невероятно, через сито. Ирина Антоновна, его жена, требовала, чтобы исполнили Четырнадцатую симфонию «Смерть поэта» и заключение «Всевластна смерть». Ей удалось настоять, но все-таки «Всевластна смерть» отрезали. Исполняла Галина Вишневская. Это, конечно, нигде не объявлялось. Играли Пятую симфонию, Восьмую, Пассакалию, в общем, музыки звучало много…

Вдоль прохода стоял почетный караул курсантов — вышколенная публика. Они стояли часа четыре в положении «смирно». Мы с Кабалевским сидели у гроба.

Потом мы нашли начальника:

— Они там стоят уже пять часов, ведь в обморок упадут.

— Ничего, постоят. И стояли.

Он очень изменился, конечно. Гроб стоял пятый день в углу справа. Если подходить к гробу со стороны ног, — там сидели близкие и родные — рядов двенадцать. Были Хачатурян, Вайнберг, Борис Чайковский. Слева стояло несколько пустых лавок. Там же микрофон, приготовленный для траурного заседания.

Пустили публику. Надо сказать, я не ожидал такого наплыва. Это было летом, в Москве мало народу. Приходили какие-то старушки, крестили Шостаковича, били ему земные поклоны, появлялись какие-то старики.

Седобородый старик подошел с палкой, причем охрана не пустила туда, нужно было дойти до гроба и повернуть в первую дверь. У кого были цветы, тех пускали. Старик встал на колени и отбил земной поклон, так как у него не было цветов.

Один, очень яркой еврейской внешности человек, видно было, тоже хотел пройти, но его не пустили. Он толкнул кого-то в грудь и прошел. Прошел мимо караула, поднялся на ступеньки и встал у гроба. Минуты три он стоял и вглядывался в лицо. Затем сделал нерусский поклон и ушел. Видимо, от еврейского народа воздал «спасибо».

Примерно до двух часов шел поток, но все желающие так и не

прошли. Улица Герцена была закрыта для движения. Там еще остался большой хвост желающих.

В. Р. Причем это не те люди, которых снимали с работы для статистики переживаний…

К. К. Здесь приходили от души. Прилетела небольшая делегация из Ленинграда. Потом началась панихида. Я сидел в первом ряду. Сзади меня было место, где сидят родные. Я постеснялся туда пойти. Со мной сидели Кабалевский, Хайкин. Потом Милентьев, министр культуры, попросил нас зайти налево, но мы не пошли. Я назвал это место эшафотом, потому что туда пустили тех, кто шел не по велению души, а по номенклатуре.

Панихида произвела на меня удручающее впечатление. Искренними были слова Свиридова. Но так как их отношения были настолько натянуты в последние годы, то его раскаяние сыграло против него, а не за. Он плакал. Неплохо сказал Родион Щедрин, единственный, кто помянул о том, что у Дмитрия Дмитриевича были неприятности, мягко говоря. Хренников, отметив, что жизнь Шостаковича была нелегкой, сказал, что на его долю выпало много тяжких испытаний, и самым тяжелым испытанием была его продолжительная болезнь. Остальные говорили так, что как будто всю жизнь Шостаковичу было только хорошо.

Хачатуряну предлагали перейти на эту сторону, потому что снимали кино, но он отказался и остался там, где сидел. При его любви к паблисити я это оцениваю как большой шаг.

На кладбище поехали почти все. Народу было тысячи две. Похоронили его через могилу от его первой жены — совпадение судьбы. Просто случайно там оказалось место.

После похорон Ирина Антоновна и Максим пригласили приехать к ним на дачу. Там было человек 80. Револь Бунин, кажется, сказал:

— Вот тут собрались истинные друзья Дмитрия Дмитриевича.

Поминки были действительно очень трогательными. К ним я раньше относился как-то с неприязнью, считал это иезуитским обычаем — все веселятся. А тут вдруг я почувствовал, что меня немножко отпустило, и все как-то немножко расслабились. Правда, на следующий день мне было очень плохо и даже потом, в Риге, у меня были сердечные припадки.

В. Р. Вы не выступали там, на официальных похоронах?

К. К. Нигде не выступал. Там все речи отфильтровывались давным-давно, пропускались через десять инстанций.

Вот так кончил жизнь Дмитрий Дмитриевич, чистый человек. Между прочим, характерная особенность: когда я стоял в почетном карауле с правой стороны, там, где сидят близкие, я

видел на его сильно изменившемся лице скорбный оттенок. А когда я пересел налево, то увидел совершенно другое лицо, в нем была какая-то несвойственная Шостаковичу саркастическая ухмылка. Такое впечатление, будто он смеется, слушая речи, которые звучали.

Я не утерпел и сказал об этом своему соседу, Дмитрию Борисовичу Кабалевскому. Он ответил, что и у него такое же впечатление создалось.

В. Р. Что Вы можете сказать о его покаяниях?

К. К. Его покаяния носили характер просто формальный. Ну, писал «Песнь о лесах» по заказу. Ему нечего было есть в то время и нужно было писать то, что принесет деньги. И он писал. И все равно — это Шостакович. Он писал на какие-то ужасные тексты Долматовского… Они шли параллельно, демократическое направление более доступное, типа оперетты; были и не только неудачные сочинения, но и удачные. Фортепьянный концерт — отличное сочинение, хотя он очень прост, написан для детей. Параллельно он писал «Еврейские песни» и сложнейший Первый скрипичный концерт, который сейчас — классика, но в то время казался неслыханной вещью.

После постановления 1948 года он писал Десятую симфонию, которая тоже была встречена в штыки, — сложнейшая симфония. А сегодня мне она кажется ясной. Он вообще развивался.

На Западе считалось, что критика испортила его, что он стал писать «по заказу». Я совершенно с этим не согласен. Каждый великий композитор опрощается к концу своей жизни. Барток опростился и Хиндемит опростился, не говоря уж о Прокофьеве. И у Шостаковича это логично. Я процитирую Пастернака, тоже мученика:

Во всем грядущем разуверясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

Вот, действительно, эта «ересь» присуща всем великим, Шостаковичу тоже.

В. Р. Говорят, Дмитрий Дмитриевич все постановления носил с собой в кармане.

К. К. Не думаю. Чихал он на эти постановления. На словах он признавал и каялся.

В. Р. А Ваше отношение к Одиннадцатой и Двенадцатой симфониям?

К. К. Одиннадцатую я люблю, а Двенадцатая слишком

формальна и плакатна. Хотя там отличная первая тема. Это тоже Шостакович. Это все равно язык Шостаковича. Музыкальное совершенство формы. По-видимому, по таким вещам о нем говорить трудно. Программная музыка его фантазию сковывала.

В. Р. Не считаете ли Вы, что оголтелая критика нашего нищенского типа убивает художника? Особенно музыканта. Он ведь утонченное существо!

К. К. К сожалению, из-за критики мы лишились многих гениальных опер, которых Шостакович не создал. Две оперы — это два направления, совершенно противоположных, но каждая из них потрясает. Он драматург был великий.

Но я Вам скажу, он не считал себя обязанным перед чиновниками. «Он слушал, но ел». Свое дело делал. Сочинял что-то в ящик, что-то на публику, что-то для денег — художник не может иначе. Кто-то хорошо рассказал. Когда был трудный период, после 1948 года, и нечего было делать, он встретил своих коллег, которые спросили:

— Дмитрий Дмитриевич, что Вы пишете?

— Я сейчас для фильма пишу музыку. Неприятно, что приходится это делать. Я вам это советую делать только в случае крайней нищеты, крайней нищеты.

Он часто подчеркивал ключевые слова.

О великих музыкантах

В. Р. А какие солисты и дирижеры, с которыми Вам пришлось встречаться, оказали на Вас большое влияние?

К. К. Начнем с пианистов. Если не считать наших Рихтера и Гилельса, то я бы мог назвать двух гигантов. Они совершенно разные, но необычайно интересные.

Я не знаю, как играет сейчас Артур Рубинштейн. Ему теперь уже более 90 лет. Мы с ним выступали лет восемь назад. Он в апостольском возрасте. Мне говорили, что он скрывает свой возраст. Во всяком случае — светлейшая голова, знание множества языков и чистый разговор по-русски. Восторженность необыкновенная. О музыке он говорит взахлеб. Сейчас же садится играть. С какой-то детской непосредственностью. Необычайно простая фразировка. Вот когда он играл Шопена, я понял, что Шопена надо играть так. Он играет то, что написано в нотах, и не больше. Получается великая музыка. Никакой отсебятины, никаких таких дурновкусных рубато, замедлений и декадансов — все просто, благородно. Мы с ним играли Шопена, когда он приезжал в Советский Союз. После этого мы с ним встретились в Париже. Как раз я отлично помню этот концерт. Это было в 1963 году, в один из ноябрьских дней, когда перед началом концерта вышел распорядитель и сказал, что вчера убили президента Кеннеди. Все встали. После этого мы с ним играли Второй концерт Брамса.

Второй пианист — это Бенедетти Микеланджели. Причем надо сказать — они совершенно разные. Рубинштейн необыкновенно романтичен, даже несколько экзальтирован, но это только во внешнем его поведении. Игра его академичная и теплая. Он поэт в музыке. А Бенедетти Микеланджели сидит как истукан. Каменное лицо, ничего не выражающее. Но играет! Такая продуманность, такой вкус. Мы с ним играли Четвертый концерт Бетховена. Я там вдруг «услышал», как встречаются чередующиеся в хроматической гамме триоли с квартолями. Нужно уложить определенное количество нот в этом такте. Как это было необыкновенно отработано! Вот это — триоль, а это — квартоль. Совершенно точно. Ясно и наполнено глубочайшим смыслом.

Очень любопытно, как он готовился к концерту. Мы с ним утром репетировали. Он очень требователен и очень корректен. Он точно знал, что ему нужно. Если ты это сделал, то уже никаких придирок нет. Бывают такие солисты, которые себя желают утвердить. Он сидит и слушает тутти, которое вы

сыграли, и говорит: «Прошу вас сыграть еще раз». — «Что было плохо?» — «Я хочу еще раз послушать!» Слушает. «Вы знаете, вот тут скрипки нечисто играют». — «Я не слыхал». — «Ну давайте еще раз».

В. Р. Это, очевидно, наш артист…

К. К. Это было с Гилельсом в начале конца нашей дружбы: желание самоутвердиться — вот, мол, меня это не устраивает, как бы вы ни играли, я все равно лучше. Это мне очень не понравилось.

А вот Микеланджели знает, что нужно (Рихтер, кстати, тоже), и когда вы сделали, он к этому уже не возвращается. А после репетиции приходил Богино, и они начинали колдовать над роялем. На этот день все остальные занятия в зале отменялись, репетиции кончались в час дня, концерт начинается в полвосьмого. Я прихожу в четверть восьмого, они еще на эстраде, и Микеланджели еще пробует найти вот «эту» ноту, а ее нет. Все в панике: надо еще идти в гостиницу переодеваться, машина его ждет. Наконец, он неохотно покидает эстраду. Быстро ставят оркестр. Через 10 минут он уже входит во фраке и играет как бог.

Это говорит о том, что он может «заводиться» от музыки с полуоборота, то есть он услышал звуки музыки и уже включен. Молниеносно. Это очень редкое качество. Я это качество встречал редко — у Ростроповича, скажем…

Я подумал о Рихтере в этом смысле, но потом понял, что я неправ. Как раз Рихтер долго готовится.

В. Р. Вы рассказывали, что он приходит за пять минут.

К. К. Да. Но один гуляет по Москве или где-то там в Риге, по взморью. Он не может ни с кем общаться, должен вынести в себе вот эту музыку. А Микеланджели работает, сидит…

Из скрипачей наибольшее впечатление на меня произвел Исаак Стерн.

В. Р. Кирилл Петрович, извините, нельзя ли еще о Микеланджели? Много ли Вы с ним выступали?

К. К. Я с ним играл только два сочинения. Он играл Симфонические вариации Франка и, если мне не изменяет память, Пятый концерт Бетховена. Все было совершенно по-разному и все необыкновенно благородно. Туше отработано просто идеально. Я понял, почему ему нужен идеальный инструмент. Потому что он должен быть уверен, что будет то качество, тот тембр, та сила, которые ему нужны. Абсолютно ничего итальянского, никакого легкомыслия в его отношении к музыке нет. Он отменяет концерты без конца, потому что себя чувствует в недостаточно хорошем состоянии, и платит колоссальные неустойки. Говорят, он просто разорен. Он — раб

настроения. Когда он играет, он может играть только хорошо. Это мне говорили те люди, которые с ним встречались часто.

В. Р. Говорят, что он играет без изменений. Когда повторяет концерты, то ничего не изменяет в произведении.

К. К. Абсолютно точно. То, что он делал на репетиции, — это все было выверено и идеально повторено на концерте. Причем и на репетиции и на концерте это было с полным одухотворением, что называется. Не просто формально — темпово.

Я не заметил изменений. Может быть, через год он сыграет этот концерт иначе. Но тут чувствуется скрупулезная домашняя работа, многочасовая.

Что еще сказать о нем? Однажды после его концерта Арам Ильич Хачатурян пригласил к себе в дом меня с женой, были еще Карэн и переводчица. Было роскошное застолье — Микеланджели немножечко растаял, а так он очень сух, очень сдержан, молчалив. Зашел разговор с ним о том, о сем, и Хачатурян спросил его, о чем он мечтает больше всего? Он говорит: «Я мечтал бы открыть маленький ресторанчик. Я очень люблю готовить. Вот если бы у меня были бы деньги, то я купил бы в деревне маленький дом, оборудовал бы ресторан на четыре столика и с удовольствием обслуживал сам посетителей», — «Вы бы приглашали туда своих друзей?» — «У меня нет друзей», — сказал он с улыбкой. Может быть это и кокетство какое-то, но едва ли…

…Исаак Стерн совершил революцию по отношению к скрипке. До Стерна, еще до войны, приезжал Яша Хейфец. Я помню его выступление, и его помнят все старшее поколение наших музыкантов. Он совершенно убил нас феноменальным звуком, необычайной мощности и красоты. Когда он играет в финале Концерта Брамса октавы, которые потом повторяет весь оркестр, то его октавы звучат сильнее, чем первые и вторые скрипки вместе взятые, — лавина обрушивалась на вас необыкновенная. Рассказывают, что он себя вел не очень деликатно. Дирижировал тогда Александр Иванович Орлов, почтенный, отлично аккомпанирующий человек, все знающий, с громадным авторитетом. Он захотел встретиться с Хейфецем до оркестровой репетиции. Тот назначил ему прийти к нему в номер в «Метрополь». Орлов пришел. Его встретил секретарь и сказал: «Господин Хейфец чувствует себя не очень хорошо. Он поручил мне сыграть концерт, и я вам покажу все, что он делает. Я — тоже скрипач…»

И Орлов слушал, а я считаю — зря. Я бы сказал: «Хорошо, когда господин Хейфец выздоровеет, я послушаю, как он играет сам». Он был очень заносчив. Такое чувство величия. Я с ним

встречался лично, сравнительно недавно. Он уже закончил свою концертную деятельность, не потому что он не может играть, а потому что ему незачем играть: у него столько денег и такие большие налоги, что ему невыгодно играть. Он купил себе остров около Лос-Анджелеса и, кажется, он делает одну пластинку в год просто для удовольствия. Я его встретил у Пятигорского.

В. Р. Вы встречались с Пятигорским?

К. К. Да, он пригласил меня к себе в дом. Мы с ним не играли, но встречались в Лос-Анджелесе. Русский дом. Говорят по-русски. Там был Байрон Джайнис — тоже очень интересный пианист, относительно молодой, с супругой, а супруга — дочь, кажется, знаменитого Гарри Купера, киноактера-звезды 40-х годов. Значит, Пятигорский с супругой и Яша Хейфец. Очень мрачно себя держал. Мы болтали, а он ни слова не сказал.

В. Р. Они говорят по-русски?

К. К. Они абсолютно все говорят по-русски. Потом очень сухо простился и уехал на своем роскошном «ролс-ройсе». В общем, произвел не очень приятное впечатление. Может быть, это черта характера, но он не коммуникабелен. А Пятигорский — тот душа нараспашку, страшно любопытен, много рассказывает и с юмором. Ему около семидесяти… Он великолепно рассказывал, как он встретился с Энеску в конце его жизни. Энеску страдал туберкулезом спинного мозга. Он ходил почти скрючившись, то есть смотрел в землю и не мог даже поднять головы. У Пятигорского рост около двух метров. «Он хочет со мной поговорить, а я не знаю, что делать, — рассказывал Пятигорский. — Нагнуться — тогда он обидится, встать на колени, тогда он увидит мое лицо. У меня было очень трудное положение и я тогда, как-то скрючившись, все-таки разговаривал…» Он очень комично это показывал, но с полным уважением к Энеску…

В. Р. Вы когда-нибудь с ним играли?

К. К. Нет, никогда не играл, даже не слышал, как он играет. Просто слушал пластинки, и вот такая личная приятная встреча.

…Почему я начал с Хейфеца. Он ошеломил всех звуком и такой мощью технической оснащенности. Он был в расцвете. Сыграл три концерта: Брамса, Мендельсона и Чайковского. Все три концерта игрались одинаковым звуком. И то, что было хорошо в Брамсе, уже в Чайковском не очень подходило, а Мендельсону было вообще противопоказано — жирный вибрирующий мощный тон для Мендельсона совершенно не подходит. Но все были в полном восторге, и Хейфец оказал сильное влияние на многих наших скрипачей, в том числе на Леонида Когана, который в его манере играет, в смысле напора…

И вот приехал Стерн, который даже тогда не особо был известен (это было в начале 60-х годов), и показал, как может скрипка звучать совершенно по-разному. Он играет Гайдна — это одна вибрация, у Чайковского — другая вибрация. Он играет Брамса близко к Хейфецу, но с особыми интересными приемами. Скажем, там есть заключительная партия, по-моему, октава, увеличенная секста, которая переходит в октаву: фа-бекар — ре-диез — в ми — ми. И Стерн этой четверти тоновой интонацией расширял увеличенную сексту. Совершенно мучительная интонация, и когда разрешалась она в октаву, чувствовалось то страдание, которое приводит к облегчению. Просто впечатление фальши, но необыкновенной совершенно выразительности. Тогда я понял, что все меняется, и, кроме того, — степень вибрации, ведения смычка, в каждом… это просто были разные скрипачи. Вот эту трансформацию я ни у какого другого скрипача не слыхал. Давид Федорович Ойстрах был великим скрипачом, но играл все примерно одинаковыми приемами, но разную музыку по-разному. Леонид Коган — тоже скрипач очень сильный, крепчайший, но у него ближе к Хейфецевской школе, а вот — на Стерна… Я даже затрудняюсь назвать скрипача, который был бы на него похож. Ну, может быть, Олег Каган в какой-то степени, молодой… он очень хорошо играет разные стили, но сейчас ему давать аванс еще рано. Спиваков, например, — тот ближе к Хейфецу, такой импульсивный, моторный скрипач.

Да, Стерн оказал на меня определенное влияние. Причем мы с ним встречались несколько раз, и я помню первое его выступление. Когда он приезжал в 1956 году, я еще ему аккомпанировал; играли с Госоркестром. Госоркестр был тогда не в лучшей форме, и, в общем, мне сладить ансамбль не очень-то удавалось. Появилась почти разгромная рецензия в «Советской музыке», что концерт Мендельсона Госоркестр обязан сыграть без дирижера вместе с солистами, что они все время сзади и т. д. Я считаю, что виноват я. Стерн был не очень доволен. Я это чувствовал. Он был со мной холодноват. Через три года мы с ним встретились в Праге. Он там выступал в другом концерте, а я дирижировал в Пражской филармонии. Он пришел на второе отделение. Там был «Вальс» Равеля. Он прошел за кулисы и бросился меня целовать: «Как же я вас тогда-то не оценил. Какой же вы дирижер! Как вы великолепно чувствуете эту музыку и что вы сделали с оркестром! Я их знаю, они всегда снобы и не хотят играть…» То есть вдруг раскрылся полностью. С тех пор мы очень большие друзья. Я с ним эпизодически встречался в Италии и во многих других странах. Ну, в общем, он оказал сильное влияние на меня, на мое формирование. Это разностильность — разные

эпохи…

В. Р. Вы упоминали об Игоре Стравинском. Нет ли у Вас желания оформить свои впечатления о нем?

К. К. Стравинский относится к великим людям. Мои встречи с ним? Вообще их было немного. Я с ним познакомился, когда он был в Москве в 1962 году. Он сидел на репетиции своих сочинений. Дирижировал Крафт. Очень охотно общался, к нему многие подсаживались. Подходили и Константин Иванов, и Шнеерсон, и я, и много композиторов — целая куча. Он с большим терпением рассказывал, как он считает нужным и что… останавливал оркестр и делал замечания. Крафт дирижер ужасный, конечно, оркестр играл с ним очень неохотно. Потом Стравинский дирижировал моим тогда оркестром, сценами из «Петрушки». Оркестр ему понравился, и он сказал: «Вы знаете, оркестр более гибкий, чем тот». Я ответил, что очень приятно это слышать. Министерство культуры ему устроило прием в «Национале». Там были Шостакович с супругой, я и, по-моему, Хачатурян и Фурцева со своими заместителями, — человек 8–10, не больше. Фурцева была в ударе, много разговаривала, рассказывала. Стравинский тоже.

В. Р. Что же могла рассказывать Фурцева?

К. К. Ну, анекдоты какие-то. Она могла быть обаятельной и даже очень…

И вот зашел разговор. Мол, как же так, Игорь Федорович, Вас считали антисоветчиком, а Вы так относитесь к нашей стране, и все такое. Он тогда сказал, что все то, что о нем писали, это враки. И если американские газеты писали мои оскорбления о Советском Союзе, так и они врали, что ему не все нравится, что у нас есть. «Но свой дом ругать, — добавил он, — я не позволю. Я его сам буду ругать там, где найду нужным, — у себя же дома». Мне запомнилась эта фраза — довольно умная. А вторая встреча произошла в Нью-Йорке, в 1966 году, когда проходил фестиваль Стравинского. Это был целый цикл концертов. Я там дирижировал «Пульчинеллу», первый акт, по-моему, «Фейерверк», потом аккомпанемент и потом, если не ошибаюсь, Каприччио, а во втором отделении «Петрушку». Стравинский — маленький сгорбленный человек в темных очках — приехал на второе отделение. Из зала он почти не выходил, ходил с палкой, ему трудно было ходить. «Петрушку» он прослушал, потом пришел за кулисы, расцеловал меня и сказал мне самый большой в моей жизни комплимент, который когда-нибудь я получал. Повторю его: «Вы великолепно чувствуете паузы». Мне было особенно приятно, потому что во многих случаях я паузу-то делал там, где он ее не предусматривал; я как бы заново лепил драматургию. Он

мне написал очень трогательную надпись на титульном листе партитуры, я ее поставил под стекло и очень ею горжусь, потому что Стравинский обычно весьма сух на похвалы.

Да, вот еще о личностях музыкантов, которые оказали на меня большое влияние. Борис Покровский. Мы с ним начинали вместе в Большом театре. Он был еще молодым режиссером, только что приглашенным с периферии, я — молодой дирижер. Как только мы нашли друг друга, сразу стали ставить спектакли. Причем у него, с одной стороны, было больше опыта, а с другой — у меня было меньше тогда той настойчивости, которая потом оказалась продуктивной. В общем получалось так, что во всех спектаклях лидировал он, и я об этом не жалею. У него я научился многому: драматургической лепке, чувству сцены, умению сделать то, что нужно режиссеру. Это не значит, что я легко соглашался. Очень часто мы с ним на репетициях спорили. Я ему подсказывал то или иное, и он многое принимал. Но всегда получалось так, что сценическая интерпретация ярче музыкальной. Это, пожалуй, было до «Проданной невесты». А потом мы пошли на равных. Его отношение к опере я потом увидел у Фельзенштейна, у других крупных оперных режиссеров. Это то направление, которое резко противоречит итальянской безвкусице, связанной с необходимостью приглашения звезд. Все оперы идут на оригинальном языке. Мы в них ни черта не понимаем, смотрим в программки в антракте, а певцы поют кто на итальянском, а кто только думает, что он поет на итальянском. Вот когда я был в Чикаго, то по коридору проходя, услышал хор из «Бориса Годунова», но не могу понять, на каком языке они поют и долго стоял, пока какое-то созвучие не проскочило, похожее на русский… они думают, что они поют по-русски. Это, конечно, абсолютный бред, но каждый артист, если вы ему сделаете замечание, сейчас же скажет, что он идеально чисто произносит, занимался с тем-то и тем-то… Получается чушь, абракадабра, когда на разных языках поют. Я глубоко убежден (Фельзенштейн и Покровский тоже), что оперу надо давать на языке аудитории… плохо поют — делать лучше.

В. Р. И, наконец, о современных дирижерах…

К. К. С дирижерами мне как-то мало приходилось общаться, потому что большей частью они приезжают сюда со своим оркестром и на один день — много с ними не поговоришь. К сожалению, за последние годы крупных дирижеров я не помню.

Никогда я не встречался лично с Караяном. Много слышал опер и симфонических концертов. Как у него звучит оркестр! Но его дирижерская манера и поведение на концерте мне абсолютно чужды. Это отстранение и это шаманство, которое должно

погружать его в какой-то транс… Мне кажется, что это наигрыш. А вместе с тем все-таки чувствуется, что на репетиции все сделано великолепно. У него оркестр звучит только по-караяновски и интерпретация очень продумана…

Из стариков мне приходилось встречаться и слушать концерты Стоковского. Он дирижировал только что созданным оркестром в Нью-Йорке, последний раз в 1966 году. Он до сих пор дирижирует — ему девяносто четыре. Но сейчас я его не слыхал.

Он дирижировал Вторую симфонию Бетховена и «Картинки с выставки» Мусоргского в своей оркестровке. Я пришел на репетицию, он был очень приветлив, сейчас же пригласил покушать «suppe nach den probbe»… Я сказал, что у меня своя репетиция, а он поинтересовался, приду ли я на премьеру. На репетиции я посидел и послушал Вторую симфонию Бетховена. Нет… была увертюра «Оберон» — великолепная работа. Ну, прежде всего Стоковский — авторитет непререкаемый. Он дирижирует без палочки очень сухими движениями. Достаточно ему остановить руку — все прекращают играть, на той же четверти… Он тихим голосом делает замечания, говорит цифру и, не дожидаясь пока все найдут, начинает играть. Причем, если что не получилось, он еще раз повторит — по-настоящему работал… Я к нему, честно говоря, относился, по молве, как к «первоклассному дирижеру второклассной музыки». Это не совсем так. Он, конечно, великолепный мастер. У меня есть пластинка, скажем, его транскрипции из «Нибелунга», вроде сюиты. Это великолепно и технологически, и с точки зрения достижения вагнеровского духа. А тогда я слушал и Вторую Бетховена — это было очень хорошо, по-бетховенски мощно, вовсе не по-стариковски, темпы живые для сегодняшнего дня — ничего стариковского.

Вечером я пришел на концерт, и «Оберон» и Вторая симфония Бетховена меня в этом утвердили. Но, увы, очень разочаровало второе отделение. «Картинки с выставки» были обезображены… Инструментовка… в общем, это был «a la Равель». Но все это дописано как-то неловко, с варварскими купюрами, нелогичными перестановками, непонятными в самой музыке. Это произвело на меня впечатление дилетантщины и возникло опасение, что у него, может быть, со вкусом неблагополучно…

Встречался я с ним в одном доме в Нью-Йорке. Миллионеры всегда собирают у себя знаменитостей, и вот пригласили меня и Темирканова. И там действительно был Стоковский. Очень мило беседовал, и мы с ним по-немецки кое-как объяснялись. Спрашивал про музыкальную жизнь, про то, про сё, но он все время как-то поглядывал по сторонам. Оказывается, он ждал

сына. У него сложная семейная жизнь. Он уже с четвертой женой разошелся. От этой жены у него 17-летний сын, и он с ним видится только вне дома. И вот здесь, при мне, у него была с ним встреча, а то он так бы и не пришел. Наконец, появился этот сыночек с хиппиобразными манерами. Здоровенный детина, наглый невероятно. Отец сейчас же стал вокруг него суетиться, а тот развалился в кресле, вытянув ноги, и отец, этот почтенный седовласый красавец-старец, бегал. Принес ему виски, а тот сказал, нет, мол, ты дай джин с тоником, — принес. Старик старался угодить изо всех сил. Это произвело впечатление неприятное. Мне было за него стыдно. Мне хотелось этому мальчишке морду набить как следует, чтобы он понял, с кем имеет дело…

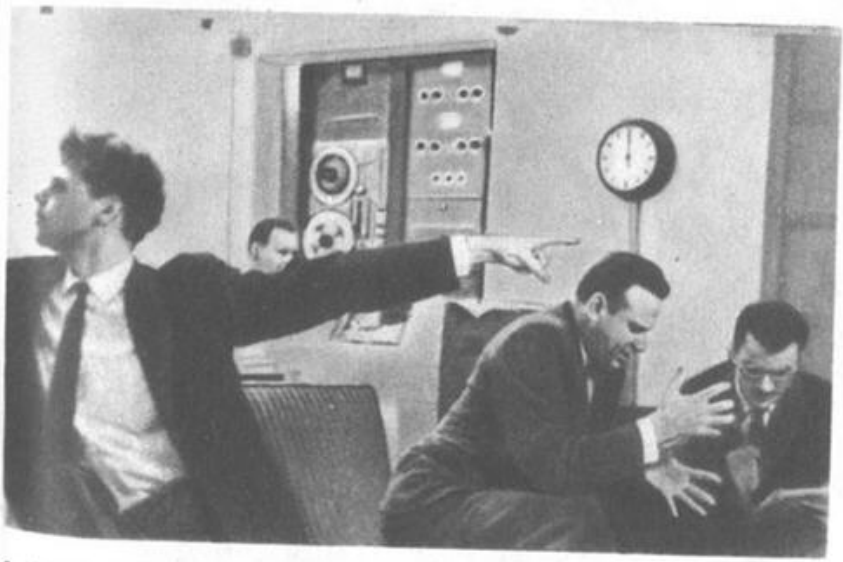
Теперь среднее поколение. На первое место я ставлю Лорина Маазеля. Он приезжал сюда в 1963 году. Дирижировал, помню, отлично. «Неоконченную» Шуберта и Вторую Малера. Его Малер вообще произвел сенсацию. Тогда еще он не вошел так в моду. Симфония трудная. Он великолепно ее сделал. Отлично работал с Госоркестром, который был тогда в кризисном состоянии. Им пришлось очень подтянуться, и сыграли здорово. Я с ним общался, и он на меня произвел впечатление очень серьезного, вдумчивого человека. Ему было тогда лет тридцать. Он был с женой, с девочкой, совсем крохой. Очень дружелюбен, приветлив, и я почувствовал в нем очень большого музыканта.

1. С отцом П.М. Кондрашиным
2. Фронтовая бригада. 1943 год

3, 4. Гастрольная поездка с Гилельсом и оркестром Горьковской филар монии по Волге. 1957 год

5. Роттердам. 1978 год
6. Дирижер корейского оркестра. Пхеньян, 1957 год

7. С Вэном Клайберном в Ленинграде. 1958 год



8. С В. Клайберном и Ниной Кондрашиной в США. 1957 год
9. Прослушивание Первого концерта для фортепиано П.И. Чайковского

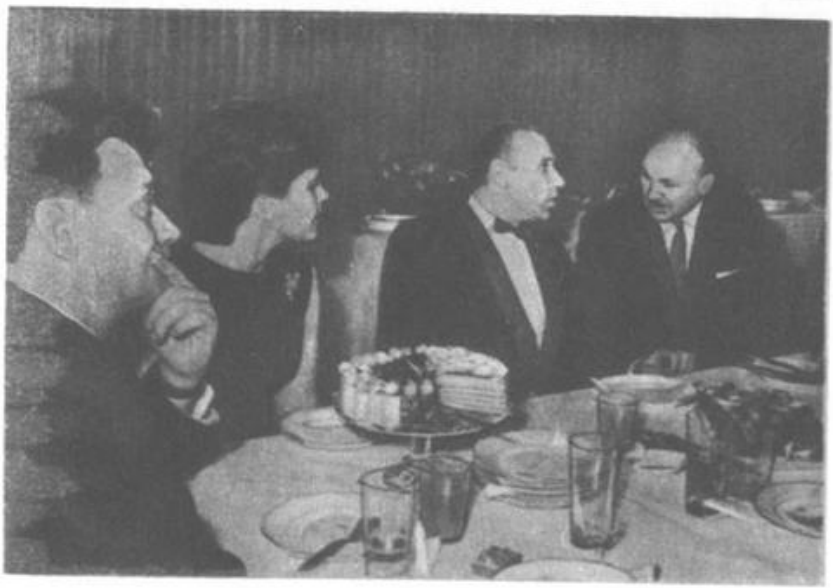
10. Первые гастроли с Госоркестром в Америке. 1960 год
11. На приеме у президента Эйзенхауэра. 1957 год

12, 13. Премьера Тринадцатой симфонии Д.Д.Шостаковича. БЗК. 1962 год

14. С Д.Д. Шостаковичем. 1962 год
15. С Исааком Стерном

16. Репетиция с Исааком Стерном
17. Нью-Йорк, 1970 год

18. С Рубеном Симоновым
19. В Японии с Давидом и Игорем Ойстрахами



20. С Даниилом Шафраном
21. С Сергеем Образцовым (первый слева)

22. С Валентином Жуком и Александром Лазаревым. 1974 год

23. К. и Н. Кондрашины, Галина Вишневская и Мстислав Ростропович

24. Перед репетицией. 1970 год

25. "В молодости я, как всякий нормальный человек, мечтал стать режиссером..."

26. Ялта. Грушевая поляна. Июль 1978 год
27. С младшими сыновьями Андреем и Сергеем

Сюда: НЕТ!

Плата: руб. коп. Итого

Принята 150г (без закуски)

МИНИСТЕРСТВО СВЯЗИ СССР

ТЕЛЕГРАММА

№ 1

"0-00"

Передача: 11/VII 15.00

№ 4.12/8.12

Пункт Глава Америки

31

Категория и особые особого вида

Куда МОСКВА К-6 КАРЕТНЫЙ РЯД 5/10 КВ. 95

Кому НАРОДНОМУ АРТИСТУ СССР сер. КОНДРАШИНУ КИРИЛЛУ ПЕТРОВИЧУ

Администрация „Клуба ДС" восхищена деятельностью Президиума Верховного Совета СССР, выразившейся в присвоении почетного звания нашему дорогому Domestik maestro.

Желаем семье дальнейшего процветания тчк. Мысленно распиваем Ваше здоровье тчк. „КЛУБ 12 СТУЛЬЕВ"

В. ВЕСЕЛОВСКИЙ зпт И. СУСЛОВ зпт В. РЕЗНИКОВ зпт ЕВГ. САЗОНОВ тчк

Фамилия корректора и его адрес

28. Шуточная поздравительная телеграмма клуба "12 стульев" Литгазеты

Музыканты — веселый народ

Мои воспоминания, как бы я ни хотел сделать их более научными, иногда неудержимо тянут на хохмы. Некоторые из них мне бы хотелось оставить потомству. Ведь музыканты — веселый народ.

Язвительным остроумием высокого класса отличался Борис Эммануилович Хайкин, мой учитель. Он не упускал случая съязвить по какому-нибудь поводу, причем иной раз довольно зло.

Я припоминаю, как в мои студенческие годы Хайкин дирижировал каким-то концертом с Госоркестром и отпустил оркестр на час раньше. Там концертмейстером виолончелей был Лев Владимирович Березовский, отличный музыкант, но человек несносного характера, который оспаривал любые замечания дирижеров и затевал с ними полемику.

Борис Эммануилович Хайкин сказал, что отпускает оркестр на час раньше, потому что Исаак Абрамович Жук, концертмейстер оркестра, собрал группу первых скрипок за час до начала, прошел с ними все трудные места и тем самым сэкономил ему полчаса рабочего времени. А Лев Владимирович Березовский вообще не пришел на репетицию и этим самым сэкономил ему еще полчаса.

С Хайкиным, я помню, произошел такой случай. Когда-то до войны в Кисловодске днем проходили популярные концерты. Там было две раковины — верхняя и нижняя. Верхняя располагалась около курзала и считалась академической. Здесь проходили серьезные концерты, которыми дирижировали Орлов и Хайкин.

Днем же, в пять часов, давали без репетиции получасовые концерты в нижней раковине. Для привлечения публики и популяризации симфонической музыки устраивались различные викторины. Дирижировал этими концертами концертмейстер тогдашнего состава оркестра филармонии Анисим Александрович Берлин. Прекрасный концертмейстер, никакой дирижер, но, как все музыканты, взявшийся за палочку, очень этим заинтересовавшийся. И вот в одной из викторин игралось сочинение, которое не объявлялось в программе. Тот из публики, кто верно отвечал на вопрос, что это за сочинение, имел право заказать уже в серьезном концерте произведение по своему вкусу.

И вот однажды Хайкин зашел в нижнюю раковину, когда концерт уже начался, и услышал, что играют «Смерть Озе», присел послушать, и кто-то из завсегдатаев концерта, увидев и узнав его, решил к нему подсесть.

— Скажите, что это играют?

— «Сечу при Керженце».

Тот немедленно бросился в жюри, рассчитывая завоевать приз. Или, например, когда мы ставили «Проданную невесту» в Большом театре, Енека великолепно пел Жорж Нэлепп. Ну, конечно, он уже был в годах и не очень худ. Хайкин сказал:

— Вот как хорошо поет Нэлепп. Жаль только, что вопросы женитьбы встают перед ним не первый раз в жизни.

Еще он любил беззлобно поучать своих учеников:

— Когда вы входите в оркестр, то видно, что вы заранее приготовили вид следователя по особо важным делам, хотя никто еще ни в чем не провинился.

Вообще про дирижеров много всяких хохм ходит. Они обыкновенно кочуют из поколения в поколение, но потом это все забывается. Вот, к слову, был такой известный провинциальный дирижер Павлов-Арбенин, который отличался тем, что любил делать излишне выспренние, не всегда понятные замечания: «кларнеты, выплесните ведро воды», «тромбоны, откройте здесь форточку». Однажды он репетировал «Кармен», и на одной из последних репетиций во втором акте четвертый валторнист вдруг поднимает руку и желает что-то спросить. Дирижер останавливает репетицию.

— В чем дело?

— Маэстро, извините, я ошибся.

— Позвольте, я не слышал никакой ошибки.

— Вы на прошлой репетиции просили играть это место фиолетовым звуком. Я забыл и сыграл красным…

Очень много забавных рассказов про Юрия Федоровича Файера, который не отличался особым красноречием, но в то же время любил поговорить. На его репетициях, когда он что-то бурчал себе под нос, творился невообразимый кавардак. Все прелюдировали, разговаривали, оборачивались к соседям. Осознав это, в очередной раз Файер кричал:

— Вы меня не уважаете!

Бросал палочку, уходил с пульта, и оркестр бросался его уговаривать вернуться. В общем, после одного из таких скандалов провели общее собрание оркестра. Цехком нажал кнопки, и решили, что со следующего дня все будет у Файера так, как следует быть. Но Файер об этом не знал. На следующий день он приходит в оркестр. Вместо обычного прелюдирования и гуляния по яме он увидел молчащий, готовый к работе коллектив. Он в растерянности остановился и довольно долго молчал. Потом, подозрительно озираясь, пробрался за пульт, сел и стал ждать, когда же наконец воцарится привычная атмосфера. Была полная тишина, ему оставалось только буркнуть: «второй акт», и

моментально открылись ноты, взяты инструменты наизготовку. Он начал дирижировать. Все играют, и хорошо играют. Он останавливается, и все молниеносно останавливаются, ждут его замечаний. Он долго ждет, потом:

— Еще раз!

Играют еще раз. Останавливается, долго ждет. Долго стоит тишина, наконец, Файер не выдерживает:

— Слушайте, бросьте дурака валять!

После этого была восстановлена привычная атмосфера, и он активно работал в обычном своем ключе.

В. Р. А насчет Льва Березовского?

К. К. Как раз на моей памяти от трижды справлял 35-летие своей работы в оркестре. Примерно с перерывами в два года.

У Березовского каждые два года выяснялись такие обстоятельства, которые заставляли сделать ему бенефис. Он выступал, и были чествования, подарки. Одним из таких бенефисов пришлось дирижировать мне. Он уже был весьма в преклонном возрасте, и это был его последний бенефис. Он играл «Рококо» отличным звуком, но уже волновался. У него дрожал смычок, да еще, к несчастью, накануне концерта, после генеральной репетиции уронили его виолончель, и ему не на чем было играть. Ему пришлось позвонить своему приятелю Свету Кнушевицкому, выдающемуся виолончелисту и чудесному человеку. Он попросил его виолончель. Тот ему привез свой «Гварнери». Березовский вышел играть. Причем он так волновался, что после темы сразу стал играть вторую вариацию без первой.

Ну, оркестр это сочинение знает великолепно, так что молниеносно перехватили, и никто ничего не заметил, в том числе и сам юбиляр. А Кнушевицкий в антракте вбежал к нему и бросился обнимать, целовать его:

— Лева, это было замечательно! Только я забыл тебя предупредить: на этой виолончели нет первой вариации.

Больше всего сохранилось преданий в Ленинграде о старейшинах Ленинградского оркестра филармонии, Заслуженном коллективе республики, который всегда являлся грозой дирижеров. Там боялись и появляться. Они никого не признавали. Оркестром управлял совет старейшин, а во главе стоял Илья Осипович Брик, пожилой человек, абсолютно лысый. Он отличался знанием языков, и так как в то время (это были двадцатые годы) приезжали многие иностранные дирижеры, он был весьма полезен…

Брик был самым активным дирижероненавистником и любил делать замечания дирижерам, но помимо этого давал и советы.

Он, когда дирижировал гастролер-иностранец, часто переводил не то, что тот говорил, а свои замечания. Бывали случаи, когда дирижер по-немецки говорил, чтобы контрабасы играли спикато. Брик переводил: — Тромбоны, тише!

Кроме того, все знали, что если Брик вынимает платок во время игры и начинает вытирать им голову, то надо смотреть на него, а не на дирижера. И своим качанием головой он поправлял темп, с его точки зрения, неправильно взятый дирижером. Мало того, если все предпринятые действия не помогали, то он принимался отстукивать кончиком смычка темп по подставке дирижера.

Мне от него тоже попало немало. Я вспоминаю о нем без особой симпатии, но с весельем, и вот почему.

Это случилось, когда Мравинский, еще не будучи главным дирижером, был приглашен на какой-то концерт в оркестр Ленинградской филармонии. Брик по обыкновению начал вытирать пот, но Мравинский своей волевой манерой не дал оркестру уйти. Брик попытался отстукивать смычком по подставке, а Мравинский, не долго думая, наступил на его смычок, раздавил его и не выпустил из-под ног до конца. Так что этим он его проучил крепко!

В. Р. А Ростропович?

К. К. Из области всяческих «мыл», конечно, интереснее всех вспомнить о Ростроповиче.

Ну, несколько слов вообще о наших с ним взаимоотношениях. Как я уже говорил, во время войны Малый оперный театр находился в эвакуации в городе Чкалове (ныне Оренбург), и я приехал с театром. Там же была семья Ростроповичей, которые, по-моему, эвакуировались из Баку, а может быть, из Москвы.

Отец его, довольно известный виолончелист Леопольд Ростропович, был там со своей семьей. Его сыну Славе было тогда 14 лет. Он уже учился играть на виолончели и отлично играл на фортепиано, сочинял стихи, музыку и отличался активностью.

Я помню трио: играющих за пайки перед началом сеанса Софью Грикурову, жену дирижера Грикурова, Факторовича, концертмейстера оркестра Малого оперного театра и Леопольда Ростроповича. Когда он скончался, его место занял Слава.

В 1950 году мы были с ним в Праге. Он юношей окончил консерваторию и поехал на свой первый конкурс. Первый диплом, первые награды им были получены на конкурсе «Пражская весна» (они тогда с Даниилом Шафраном поделили первое место). Слава уже тогда отличался умением хорошо держать внимание общества.

Помню, на каком-то приеме, который устраивал наш посол,

Мстислав произнес тост, что-то вроде того, что у музыкантов и дипломатов много общего, потому что и те и другие должны иметь такт, а кроме того, и те и другие должны знать и иметь ноты.

Наша дружба началась в 1963 году, когда мы с ним вместе работали над «Дон-Кихотом» Рихарда Штрауса.

Я удивлялся его необыкновенной фантазии и умению расшифровывать музыку зрительными образами. Это сочинение благодарно, потому что оно имеет совершенно определенную программу, которую Рихард Штраус сам довольно подробно написал. Но, естественно, каждый такт описать он не мог. А мы с Ростроповичем придумывали буквально на каждый такт подтексты, которые очень хорошо ложились на музыку и помогали включить в эту сферу музыкантов оркестра. Вот тогда я помню, как мы с ним отлично провели несколько вечеров за этим занятием. Он скоро стал профессором консерватории. Я почитаю его за то, что он произвел подлинную революцию на струнной кафедре. Он понизил контрабасы до их натурального звучания. Дело в том, что испокон веков в России в классах контрабасисты занимались на инструментах, настроенных на тон выше.

Первая струна — ЛЯ, для того чтобы звучало красивее и больше было похоже на виолончель. Потом они приходили в оркестр, но ухо у них было уже настроено, натренировано не на те ноты, которые они видят, да и звуки и интонация были не те. И, несмотря на страшное сопротивление многих консервативных педагогов, Ростропович заставил контрабасы, как это делается во всем мире, играть в оркестре в натуральном строе.

Наиболее интересные воспоминания о его всяких шутках и розыгрышах сохранились с того момента, когда он начал дирижировать, и просил меня в какой-то степени его курировать.

Помню, как-то раз состоялся довольно длительный визит в Горький. Там раз в три года проходят музыкальные фестивали. Мы там были, наверное, в 1972 году. Ростропович взялся дирижировать оркестром. До этого мы с ним играли концерт, и он попросил остаться, чтобы я его курировал. Надо сказать, что дирижировал он неуклюже, хотя его волевой посыл и авторитет знающего музыканта были настолько сильны, что он компенсировал этим свою неудачную технику. К тому же он репетировал так интересно, что я сидел в зале, просто затаив дыхание, боясь упустить какое-нибудь его замечание. На репетиции он говорил необыкновенно ярким и образным языком. Например, в финале Пятой симфонии Прокофьева, в начале коды начинается суетня у струнных инструментов, которые играют каноном и, вступая, все время перебивают друг друга. Они

создают особый шумовой эффект, на фоне которого идет мелодия у медных духовых. В одном месте наступает восьмая пауза, когда все струнные в унисон очень сильно должны сыграть гамму вверх. Ростроповичу хотелось, чтобы эта гамма, идущая у всех в унисон к паузе, которой раньше не было, прозвучала необыкновенно ярко. Как он ни пытался, но добиться нужного эффекта не мог. Тогда он говорит:

— Представьте себе: коммунальная кухня, стоит восемь столов, восемь примусов, каждый скребет на своем столе, никто не слушает друг друга, стоит страшный шум. И вдруг кто-то снизу кричит: «Лососину дают!» Тут все всё бросают и кидаются вниз, в магазин.

Все посмеялись. Но когда это место подошло, и он крикнул в паузе: «Лососина!» — то, действительно, музыканты рванули необыкновенно эффектно.

Помню, что там он дирижировал еще Первую сюиту Чайковского, которую мы с ним тоже проходили.

В этой сюите в третьей части есть довольно симпатичная печальная мелодия виолончелей, весьма простая. И тут тоже Ростропович никак не мог получить от музыкантов нужного звучания. Тогда он говорит:

— Представьте, эту мелодию играет любитель доктор, который вернулся домой после трудного дня. Он поставил десять клизм, осмотрел восемь задних проходов и ему сейчас хочется отдохнуть. Он сидит и играет на виолончели страшно фальшиво, но получает громадное удовольствие. А вы-то играете тоже фальшиво, только удовольствия на ваших лицах не видно.

Вот в таком роде.

В этот же период мы выступали с ним вместе в Горьком. Это был один из концертов ежегодного фестиваля, инициатором которого был сам Ростропович. И вот в десятилетие этих фестивалей специально придумали гала-концерт с участием двух дирижеров и Ростроповича как солиста-виолончелиста.

В первом отделении Гусман дирижировал, если я не ошибаюсь, четырьмя интерлюдиями Бриттена, затем Ростропович играл виолончельный концерт, по-моему, Дворжака. А во втором отделении я дирижировал Десятой симфонией Шостаковича. Билеты на этот концерт были распроданы заранее, но так как артистам всегда нужна лишняя норма, то в виде генеральной репетиции мы играли концерт на заводе «Красное Сормово». Завод находился в 20 километрах от Горького и имел большой Дворец культуры, куда мы и отправились на машине.

Надо сказать, что Гусман в это время ухаживал за артисткой Рижского театра русской драмы, гастролировавшей в Горьком. У

нее на следующий день был спектакль, из-за чего она не могла посетить наш концерт в городе и потому просила разрешения поехать с нами, чтобы послушать этот концерт в Сормово. Гусман был, естественно, очень доволен, распускал все время перышки.

Приехали мы в Сормово и около клуба увидели полную пустоту.

Мы прошли через пустое фойе, в котором в ожидании концерта смущенно толкались человек двадцать. Мы поднялись в отведенную нам комнату. Гусману сейчас же принесли фрак, который приехал с реквизитом оркестра, а Ростропович вынул виолончель и начал прелюдировать, заниматься. Гусман извинился перед своей дамой и сказал: если можно, то пусть она на минуточку отвернется, он должен переодеться. Ростропович вдруг бросает виолончель и хватается за голову:

— О, боже мой! Какое тело! Какая красота! Это просто невозможно описать. Слушай, подожди, я тебя умоляю, не закрывай. Дай поглядеть, оставь хотя бы вот это. Слушай, ты знаешь, я тебе должен сказать, что пропорции несколько неправильны, но в твою пользу. Это просто скульптура. Это что-то среднее между Давидом Микеланджело и Давидом Ойстрахом.

В общем, он так его укатал, что мы все лежали. Гусман пытался как-то отыграться, но этого ему не удалось.

Начался концерт. Ростропович отыграл с успехом, после чего вышел представитель месткома и вручил ему колоссальный том, килограммов на восемь — «Красное Сормово». А на титульном листе написал: «Лауреату Ленинской премии, профессору Мстиславу Ростроповичу от сормовских рабочих».

Ростропович в антракте исчез, оставив свой том. После концерта мне преподнесли такую же книгу. Мы уехали в город без него.

На следующий день на репетиции в Горьком Гусман приходит немного раньше и, дождавшись Ростроповича, говорит:

— Славка, с тебя 2 рубля 87 копеек.

— Разыгрываешь, старик?

— Плати 2 рубля 87 копеек, тогда узнаешь.

— Ладно, ну смотри.

Тот получает три рубля, дает сдачу тринадцать копеек и вынимает эту книгу, на обороте которой действительно написано, что она стоит 2 руб. 87 коп. Молниеносная реакция Ростроповича: «Ручку!» Выпячивает губу и начинает что-то там чиркать. Потом возвращает Гусману. Получилось: «Заслуженному деятелю искусств РСФСР Израилю Борисовичу Гусману от народного артиста СССР, лауреата Ленинской премии, профессора Ростроповича и сормовских рабочих на память о займах»…

Совершенно другим характером юмора обладал Давид Федорович Ойстрах. Если юмор Хайкина был довольно язвителен и личного характера, юмор Ростроповича был построен на розыгрышах, то Давид Федорович всегда шутил крайне доброжелательно и никогда не затрагивал какого-то конкретного адреса. Я припоминаю, что он очень любил пирожки, и вообще он любил есть, несмотря на солидные объемы. Его жена следила за тем, чтобы он дома не ел много. А он не брезговал уличными пирожками по пять копеек, невзирая на крайнюю опасность для здоровья. Когда говорили: «Давид Федорович, что же Вы едите такие плохие пирожки?», он отвечал: «Плохих пирожков не бывает. Пирожки бывают или хорошие, или очень хорошие».

Помню, мы с ним играли Брамса в Большом зале консерватории, был очень хороший концерт и опять-таки для нормы он повторялся в подмосковном городе Жуковском. У Давида Федоровича сломалась машина, и он попросил, чтобы я его подвез. Мы ехали с ним вдвоем, и по дороге он говорит:

— Кирилл, тебе хочется сегодня дирижировать?

— Ну как ты думаешь? Конечно, нет.

— И мне тоже нет, ужасно… Мне это напоминает какого-нибудь Дон-Жуана наших дней, который возвращается от новой возлюбленной домой, где нужно выполнять супружеские обязанности.

И еще помню высказывание Ойстраха о том, что Арам Ильич Хачатурян отличается крайней требовательностью, ему все время кажется, что кто-то чего-то недодаёт. Когда он сидит в зале на репетиции, то каждую минуту останавливает звучание и говорит: «Вы не находите, что на втором пульте сидит помощник ответственного, он недостаточно вибрирует пиццикато?» — «И я, — говорит Ойстрах, — уже перестал играть Хачатуряна, когда он сидит в публике. Но с удовольствием с ним играю, когда он дирижирует. Потому что когда он дирижирует, он настолько боится ошибиться, что ему уже не до замечаний».

В. Р. А чиновники?

К. К. Я озаглавил бы этот список словом «дураки». Большинство из них уже умерло. Это в основном глупые администраторы, под которыми, увы, нам приходилось ходить. Некоторые из них еще живы, но к моменту, когда может быть, можно будет опубликовать…

И это тоже связано с юмором Давида Федоровича Ойстраха. Он мне рассказывал о своем разговоре на той самой «Пражской весне» 1946 года с руководителем делегации Николаем Николаевичем Колошиным, который был заместителем Храпченко, председателя Комитета по делам искусств, то есть

занимал положение замминистра. Делегация была представительная: Ростропович и Шафран, два дирижера — Иванов и я, Давид Федорович; руководитель Колошин. В рамках этого фестиваля выступал Жак Тибо. Мы, конечно, все с нетерпением ждали этого концерта. Был страшный ажиотаж и много обсуждений. Нам дали входные билеты, кого-то посадили в ложу. Колошину дали два места в одной из передних лож, и он пригласил с собой Давида Федоровича. И вот потом Додик мне рассказывал: концерт начался с исполнения увертюры Фибиха, чешского композитора, дирижировал Карел Шейна, которому было лет 50 в то время. Когда он вышел, то Колошин, нагнувшись к Ойстраху, сказал: «А он для своих лет хорошо сохранился!», из чего Ойстрах понял, что Колошин слышал звон, но абсолютно не знает о ком была речь.

После того как эту короткую увертюру сыграли и вышел глубокий старик, зал встал, чтобы его приветствовать, Колошин понял, что он сыграл не туда, и молчал все двадцать минут, которые тот играл первую часть концерта Бетховена. Ему пришлось терпеть, но когда началась вторая часть — романс, Колошин не выдержал и, наклоняясь к Ойстраху, сказал, эту часть он лучше играет, на что Ойстрах ответил, что он хорошо играет.

— Но знаешь, что я тебе скажу, у тебя это лучше, у тебя темпераменту больше (стильчик — всем говорить на «ты»).

— Ну какой тут темперамент, это романс, вторая часть.

— Не говори! У тебя, знаешь как — и в корпусе движения больше!

Вот такие люди нами руководили.

Потом был еще один директор. Переведен из Ленинграда. Когда в театр приходили особо высокие гости в чине министра или какие-то правительственные люди, он говорил: «Вот познакомьтесь — моя жена» и, в сторонку отводя, уже добавлял: «Она жила с Кировым».

Новые зарубежные гастроли и встречи

В. Р. Маэстро, нельзя ли подытожить Ваши зарубежные встречи?

К. К. Хорошо, я расскажу о встречах с некоторыми оркестрами и музыкантами; ведь за мои многолетние странствия встреч было много. Прежде всего, для меня принципиально: не так уж важно, попадаю я в первоклассный оркестр или в оркестр второго класса. Конечно, если уж совсем слабый оркестр, то мне неинтересно. За границей вообще в большинстве случаев уровень оркестров стандартный. В Европе есть три или четыре оркестра высочайшего разряда. К ним я отношу оркестр Берлинской филармонии, Дрезденскую штаатскапеллу, «Концертгебау» и оркестр Венской филармонии.

В. Р. А английские оркестры?

К. К. Там три или четыре оркестра. Но они ниже. Лондонский оркестр сейчас на лучшем счету, но он все время как на весах. Был сухой, плохой оркестр. Появляется Булез, берет Дебюсси и вытаскивает оркестр на первое место. Булез уходит, и оркестр моментально тонет. Появился Хайтинк, вытащил филармонический оркестр на первое место. И все-таки этот оркестр по составу музыкантов не такой яркий. Когда он приезжает в Цюрих или в Гамбург, в Копенгаген или в Стокгольм, — там оркестры очень профессиональные. Слабее всего в этих оркестрах, как правило, струнная группа. Струнников катастрофически не хватает. Вы можете увидеть румынов, венгров, поляков, которые, будучи подданными своей страны, постоянно живут там и работают. Им это разрешается, они платят там определенный процент комиссионных, двадцать, кажется, процентов своему правительству, и живут с семьей, ездят на каникулы в свою страну. Эти страны поставляют струнников всей Европе. Масса японцев. Надо сказать, что японцы выходят сейчас на первое место. Музыканты первоклассснейшие. В «Концертгебау» 13 японцев. В любом оркестре увидите одного или двух. И надо сказать, что все они очень здорово играют на струнных инструментах. Почему-то только струнники. Духовиков японцев я не встречал… Там же с детства учатся игре на скрипке. Там одновременно с азбукой учат музыкальной грамоте. И каждый день, скажем, по телевизору показывается музыкальный урок, как какой-нибудь мальчик играет на скрипке.

Его учат и дают советы тем, кто смотрит одновременно.

Необычайное внимание к музыкальной культуре — и вот результат.

Об уровне оркестра. Такое удовольствие работать с первоклассным… Получаешь больше. Но у первоклассных оркестров, как правило, и гонор больше. И, кроме того, учитывая, что это первоклассный оркестр, там очень скупы в количестве репетиций. А я не привык работать наскоро.

Могу, конечно, слепить даже с одной репетиции программу, но это — не то, Моя сильная сторона — педагогическая, работа с оркестром; заставить смотреть на привычное свежими глазами в отношении нюансировки, в отношении баланса и т. д. Интерпретацию я оставляю, есть интерпретаторы, конечно, гибче меня. Эта сторона может повыситься только тогда, когда я имею возможность детально работать и, как правило, это ценится. Из первоклассных оркестров я езжу только в те, где предоставляется эта возможность. Вот «Концертгебау», где я вроде штатного гастролера — дважды в году я туда езжу на две-три недели. И уже составлены на три года вперед репертуар и все планы. Это Дрезденская штаатскапелла — первый оркестр, который в 1950 году признал меня и так расшумелся обо мне. Я, кажется, рассказывал по поводу гобоиста или нет?

В. Р. Да, но только не в этом оркестре, в Италии…

К. К. Как раз мой первый визит в Дрезден в 1950 году произвел на меня сильное впечатление именно тем, что я увидел, как можно соблюдать престиж коллектива. У меня в программе была Симфония Франка в одном отделении и еще что-то — в другом. У них порядок такой: у духовиков меняются первые голоса в каждом отделении. И поэтому меня каждый раз спрашивали, что я буду репетировать. На первой репетиции гобоист никак не мог понять, как правильно повторить ту фразу, которая была мне нужна. Причем эта фраза потом повторяется у струнников и прочих с идентичной фразировкой. Я сделал замечание, он повторил неверно. Я попросил снова, он не сыграл. Остановил оркестр: сыграйте один — он сыграл неточно два, три раза и, наконец, схватил и все получилось хорошо. На следующей репетиции, когда я репетировал Симфонию Франка, смотрю, сидит гобоист из другой бригады. Ну, значит, я ему все повторил снова… В антракте спрашиваю директора (в то время главного дирижера у них не было) Тредера — очень уважаемого человека, отличного музыканта — он член коллектива, скрипач: «Что случилось с гобоистом?» — «Мы его сняли». — «Как сняли, почему?» — «Вы были им недовольны». — «Позвольте, я разве кому-нибудь высказывал недовольство, он же сделал то, что нужно». — «Для оркестра нашего класса неприлично, когда 120

человек понимают, что хочет дирижер, а солист не хочет понять этого.

Мы его наказали. Он финансово не страдает — у него перманентное жалование, но это будет удар по самолюбию». Вот тут я понял, как и без денег можно соблюдать престиж оркестра. Это Дрезденская штаатскапелла…

В Америке, конечно, классных оркестров больше. Это великая пятерка, прежде всего: Бостонский, Кливледский, Филадельфийский, Нью-Йоркский и Чикагский. Нью-Йоркский, пожалуй, самый слабый из них. Самые сильные (в то время, когда я там был) Бостонский и Филадельфийский оркестры.

В. Р. А тосканиниевский оркестр NBC?

К. К. Он уже распался. К 1960 году его уже практически не существовало. Прекратилась финансовая помощь со стороны меценатов. Вы же знаете их систему… Меценаты дают не свои деньги. Деньги вычитаются из их налога. Вот, скажем, полагается 80 процентов налога. Но из них вы можете какую-то сумму назначить с благотворительными целями, тем самым вы становитесь почетным меценатом и ваше имя звучит… Вот оркестр Тосканини перестал получать такую поддержку и распался. В Чикаго очень неплохой оркестр; потом в Кливленде пришел Селл, поднял оркестр очень интенсивно, а в Бостоне это сделал Мюнш, а после Мюнша — Лансдорф. В общем — пятерка первоклассных оркестров, и эта ситуация сохранилась до сих пор.

В. Р. Интересно, американцы говорят, что у них девятьсот симфонических оркестров.

К. К. Их действительно девятьсот, но они включают в это число и любительские оркестры. Там же масса университетских городков, где есть музыкальные факультеты и люди, которые когда-то учились музыкальной игре. Они с удовольствием музицируют. Там в оркестре человек 15, которые что-то могут сыграть. Они учат какое-то сочинение в течение двух-трех месяцев. Потом приглашают на две-три репетиции из города профессионалов в количестве недостающих восьмидесяти и играют свой концерт, выпускают абонемент на три-четыре концерта в год. Считается, что это самодеятельный оркестр. Вот таких — девятьсот. Конечно, реально их гораздо меньше. Не говоря о других коллективах. Я их тоже слышал — весьма несовершенно, хотя и довольно профессионально. А оркестры второго ряда — они примерно одинаковы. Это Лос-Анджелесский оркестр, Вашингтонский — примерно на уровне европейских оркестров…

Очень любопытная ситуация во Франции. Когда-то это была Мекка музыкального искусства. Сейчас Париж превратился в

глухую провинцию. Очень жаль. Там выработалось к музыке несерьезное отношение. Музыкальная жизнь там существует, но не кипит и не бурлит. Туда приезжают — нужно выступить в Париже; публика приходит, потому что нужно прийти на знаменитость. Что бы вы ни играли, зрители в основном демонстрируют туалеты — от Диора или от Шанель… В общем, реакция на музыку ненастоящая. Люди не захвачены музыкой. И это отражается на музыкантах.

В. Р. Не вспомните ли Вы в связи с этим о конфликте между Шолти и оркестром «Де Пари».

К. К. Конфликт, который произошел между Шолти и оркестром «Де Пари», очень характерен. Оркестр «Де Пари» был сформирован лет пять тому назад на базе так называемого оркестра Общества консерватории. Этот оркестр, как и все прочие оркестры Парижа (их пять или шесть), не имел никакой дотации. Они работали на марках, что называется, в основном совмещая с другим постоянным местом. Был и есть единственный оркестр Ассоциации французского радио и телевидения, который имел дотацию от государства. Это стандартная работа и довольно высокое жалование, там они и второй оркестр создали. И вот у Де Голля появилась идея создать лучший в Европе оркестр на базе консерваторского оркестра, где были лучшие музыканты Европы. Создали специальный оркестр, куда приехало много людей из других городов и из-за границы. Было назначено высочайшее жалование, выше, чем на радио и телевидении. И в руководители оркестра пригласили Мюнша, который в то время был довольно почтенного возраста. Он вообще никогда не отличался любовью к репетициям. Здесь он сделал всего несколько программ, не успел как следует поработать с оркестром и скончался. Оркестр остался без руководителя. Пригласили Караяна, который там появился раза два за год и сказал, что у него нет времени: он Берлинским оркестром руководит, и Зальцбургский фестиваль на нем, и он больше не может там появляться. Стали метаться… и пригласили Шолти. Шолти — это крупнейшая фигура. Он руководит сегодня Чикагским оркестром. Сейчас во всем мире такой дефицит дирижеров, что очень модно, чтобы на двух континентах дирижер имел по одному оркестру: и Мета, и Маазель, и Шолти, и Хайтинк имеют по два оркестра. Все крупнейшие дирижеры, как правило, руководят двумя оркестрами. Шолти подписал контракт, что будет в Париже проводить два месяца и за это время три недели обязательно без перерыва. Поработал он два года, и потом они расстались. Я как раз находился в Париже, когда в самом разгаре был этот конфликт, и читал в журнале любопытную статью. Интервью: с одной стороны с Шолти, а с другой — с ведущими

музыкантами оркестра. Какие претензии музыкантов к Шолти? Первая претензия, что он не выполняет своих обязательств. Он должен был с ними работать два месяца, а он фактически за два года был меньше двух месяцев. Три недели он должен был быть постоянно, работать педагогически, но ни разу этого не сделал и больше чем на неделю не появлялся. За два года они сделали три-четыре программы и одну пластинку. Этого недостаточно. Кроме того, Шолти по-французски почти не говорит и общение с ним затруднено, характер у него тяжелый и поэтому контакта у нас не получилось. Шолти же возмущен тем, *как* музыканты во Франции, в Париже в частности, относятся к искусству, к музыке. В Чикаго, если музыкант на репетиции ошибся, так это позор для него и для всего коллектива, а в Париже, если музыкант ошибся на концерте, то все получают удовольствие, смеются и хлопают его по плечу. Работают они неохотно, дисциплина очень плохая. По основному составу музыканты безусловно сильнее, но много и слабых. Мюнш был стариком, даже не всех прослушал лично. Половина перешла к нему «автоматически». От них надо избавляться, а этим заниматься мне сейчас просто нет возможности…

Короче говоря, я скорее всего соглашусь с Шолти. Я с этим оркестром имел дело и убедился в том, что этот оркестр на редкость разболтанный, хотя и при очень сильном составе музыкантов. Полное отсутствие концентрированности внимания. Мы с ним делали Первую симфонию Малера, у меня было семь репетиций. В первом отделении немецкий пианист Эшенбах играл Пятый концерт Бетховена. Отличный пианист. Пятый концерт Бетховена — это не проблема, поэтому я все репетиции убил на Малера. Надо сказать, что на каждой репетиции я делал одни и те же замечания, и все с легкостью забывали. С занудливостью, свойственной мне, я не пропускал ничего и в конце концов чего-то мы достигли. После этого мы сделали четыре концерта: два в Париже и два в районах вокруг Парижа.

В дни выступлений мы еще репетировали Концерт Бетховена. В финале там есть фраза второй валторны — две ноты легато, одна — стаккато. Он сыграл одну стаккато и две легато — я поправил и напел, как надо. Я уже вижу, что это человек несобранный, и перед следующим концертом я его в антракте нашел за кулисами и попросил сыграть эту фразочку. Он сыграл правильно. На концерте он сыграл три легато и одну стаккато. Перед третьим концертом я его снова заставил и он снова на концерте сыграл не так; и все четыре раза он уже был в панике и ни разу не сыграл… А Симфонию Малера в первом концерте сыграли прилично, а потом все хуже и хуже. Потому что они увидели: что-то уже получилось, и перестали стараться. И вот это

равнодушие и некоторый гонор, который им присущ (высочайший оркестр Франции!), к сожалению, им мешает. Сейчас, после Шолти там занял пост Баренбойм. Он пианист, который начал дирижировать; какой он дирижер, я, честно говоря, не знаю, он делает первые шаги. Будет ли он достаточно настойчивым для того чтобы сломать эту инерцию французского легкомыслия, которая совершенно нетерпима в искусстве, не знаю.

Да, к числу первоклассных оркестров Европы я должен отнести оркестр Пражской филармонии. Надо сказать, что этот оркестр, пожалуй, без слабых сторон. Высочайшее качество оркестра.

В. Р. И без японцев?

К. К. Нет, только чехи. Даже без словаков!

Надо сказать, что вообще латинские страны — Франция, Италия, Испания — это все не для симфонической музыки. Ведь в Италии оперы играют одни и те же, репертуар не увеличивается. Там крепкие певцы, и качество оркестра не решает. Чаще всего играют даже громче, чем нужно. Играют красиво, на хороших инструментах, но когда они попадают на симфонические программы с новой для них музыкой, они совершенно теряются. Причем у них возмутительная дисциплина, еще хуже, чем у французов, потому что они темпераментнее. Каждая репетиция начинается на 10–15 минут позже. Разговаривают во время репетиции непрерывно. Не слушают, что говорит дирижер, поэтому нужно помногу раз повторять, и, кроме того, они забывают все от репетиции к репетиции.

В Италии я первый раз играл с оркестром Скарлатти в Неаполе. Это маленький камерный оркестр — 42 человека. Игра очень высокого качества, там много молодежи. Этот оркестр произвел на меня самое лучшее впечатление. В то время был еще хороший оркестр радио Турина, которым руководил Марио Росси. Но, увы, все это в прошлом, сейчас оба оркестра резко пошли вниз. Следующей программой в Италии я дирижировал в Санта-Чечилия. Оркестр весьма приличный, но, конечно, с присущим итальянцам свободомыслием, но тем не менее с ними работать можно — трудную программу с Восьмой симфонией Шостаковича и Третьей сюитой Чайковского они подняли весьма прилично.

После этого я попал в Палермо, где очень слабый оркестр. Там крупнейшая оперная сцена Европы, так называемый «Театр Массимо». Он гораздо больше Большого театра по масштабам, и равноценный ему есть только в Аргентине («Театр Колон»). Они очень гордятся тем, что это самое большое помещение в мире. Но, увы, играют весьма плохо и болтают беспрерывно, хотя очень добродушны.

И я все время на них рычал во время репетиций «почему вы так плохо себя ведете?» А они — «вот сейчас вы после нас поедете в театр Сан-Карло в Неаполе и узнаете, что такое итальянская дисциплина». Я и раньше слышал, что в Сан-Карло, несмотря на знаменитость этого театра, на выпуск лучших певцов мира и на многие пластинки, сделанные оркестром театра, оркестр не лучший в Италии. Приехал, У меня была неделя: чуть ли не девять репетиций и один концерт. Выбрали они головокружительную программу. Теперь бы я за такую не взялся: за девять репетиций сделать «Симфонические танцы» Рахманинова, Девятую симфонию Шостаковича и какой-то аккомпанемент. Два сочинения, довольно нелегких, которые они даже не нюхали. Начали с «Симфонических танцев». Они играют бог знает что.

Вижу, гобоист, довольно пожилой, с наглым видом играет все совершенно мимо нот. Там есть такие скачки, — все мимо, — только на длинные ноты попадает. Я остановил: «Вы не то играете!» — «Нет, я то играю». — «Сыграем еще». Опять — не то. «Сыграйте один… Стоп, минуточку, вторая нота си-бемоль, вы играете си-бекар». — «Да»… Играет. «Нет, — третья нота тоже неверна». Кто-то хихикнул, а он оглянулся довольно свирепо, и сейчас же наступила тишина. Я это принял на свой счет — появился строгий маэстро и все… И я стал понемногу осваивать материал. Ну я отпускал, иногда, когда он начинал опять распускаться, прижимал… в общем на гобой я положил глаз.

Предпоследняя репетиция начиналась в 10 часов вечера, у них вообще странные нормы работы. А на следующий день генеральная и концерт. Начинаю играть Симфонию Шостаковича, гобоист опять играет не то, что нужно. Это было уже в конце первого часа работы. Я останавливаю и очень спокойно говорю, что вы опять ошиблись. Он встает, берет инструмент и уходит из оркестра. Я делаю вид, что ничего не произошло и оставшиеся 15 минут репетирую без первого гобоя. В антракте я вызываю к себе директора оркестра: «Что с первым гобоистом?» — «Malato, malato» (заболел). «Завтра будет? Болен на один день?» — «Да!» — «Хорошо, передайте всем спасибо. Завтра и будем репетировать. Без первого гобоя я репетировать сегодня не буду». — «Как, маэстро, мы так любим с вами работать!» — «Нет, нет, вижу, что все совершенно бесполезно, и я ухожу». Я забираю пальто, прохожу через сцену, вижу — весь оркестр сидит на местах, что неслыханно. Там только разнесется весть о том, что не надо играть, каждый бежит скорее, чтобы не вернули обратно…

На следующий день я прихожу, вижу — сидит этот гобоист и

учит то соло, которое не получилось. В зале — человек 100. Герцог-интендант пришел, представился. Пресса… что такое? И этот тише воды, ниже травы — все сделано, как следует. Концерт прошел хорошо, ко мне заходили за кулисы и даже тот гобоист пришел. Он член оркестрового комитета, извинился и поговорил. Я поблагодарил и уехал оттуда сразу в Страсбург.

И после первой репетиции директор Страсбургского оркестра угощает обедом и спрашивает, какое впечатление оставил его оркестр. Я говорю, что очень приятное, что в этом оркестре дисциплина ближе к немецкой, чем к латинской, я только что был в Сан-Карло и там был просто-таки в отчаянии. А он: «Вы обратили внимание на первого гобоиста?» — «Конечно обратил, у меня был с ним даже конфликт». — «Какой конфликт?» Я ему рассказал. Он сделал серьезное лицо:

— Вы знаете, вы многим рисковали. Он ведь глава неаполитанской мафии.

— А вы откуда это знаете?

— В прошлом году я был директором записи на пластинки… с лучшими певцами. И звукорежиссер отказался писать. Боится. Просил, чтоб этого гобоиста заменили. Но директор оркестра сказал: я этого сделать не могу, потому что получу нож в спину.

— Чем же это кончилось?

— Тем, что этого гобоиста просили сделать вид, что он заболел, обещав ему выплатить вознаграждение.

И он стал мне рассказывать случаи, смысл которых в том, что профессия дирижера требует молока, то есть, что она опасна и вредна.

В Испании то же самое. Просто криминальный оркестр. Они не умеют играть чисто, не умеют играть вместе. И главное — не хотят.

Там ночная жизнь. Днем — сиеста. По утрам они спят. Репетиции начинаются часов в 10 вечера и идут до часу ночи. А к часу оркестранты думают, куда бы им пойти погулять. Туда я один раз съездил, а теперь, честно говоря, не горю желанием, хотя там много красот, один «Прадо» чего стоит. Я в нем провел неделю, и имею только поверхностное впечатление об этом… Эскуриал, Толедо — все, что можно было посмотреть. Но, тем не менее осадок у меня довольно нехудожественный…

В. Р. Не расскажете ли Вы, Кирилл Петрович, о всяких каверзных проделках некоторых наших соотечественников… Я вот читал одну статейку тайную, но с подписью.

К. К. Я расскажу об этом самом Халипе, чтобы у вас остался след. По приезде в Кливленд, в самом начале гастролей, мне вручают письмо в закрытом конверте до первого концерта, что

характерно. Письмо такого содержания: «Кирилл Петрович! Я, Борис Халип, просидел с Вашей мамой в оркестре Большого театра за одним пультом много лет. Эмигрировал из Советского Союза как еврей, так как мне не надо было, в отличие от Вас, скрывать мое еврейское происхождение. В то же время я знаю, что Ваша мама под девичьей фамилией Вайсберг являлась внучатой племянницей известного врача Вайсберга (которого я ни разу в жизни не видал) — это имя очень древнее. Он был крупным врачом и его именем названа первая городская больница в Москве. Он лично лечил Н. К. Крупскую, и Вы благодаря этому и своей партийности стали членом советской элиты, живете лучше, чем остальные, и Вам разрешают выезд за границу. А Вы за это расплачиваетесь тем, что славословите ваше руководство, вашу систему и так далее. Я этого не делал, поэтому я сейчас живу в Штатах. У меня два автомобиля, роскошные апартаменты из пяти комнат (что там не редкость; он на пенсии сейчас, два года только), и если Ваша матушка жива, передайте ей, что я живу так-то и так-то… Ваша матушка проявляла всегда повышенный интерес к моим делам».

…Они постоянно враждовали. Я этого Халипа знаю хорошо и лично и по рассказам дома. Это была целая семья из трех или четырех человек, которую в оркестре нарицательным именем называли «не надо подхалипничать». Письмо кончалось так: «Я являюсь постоянным корреспондентом газеты „Новое русское слово“, в которой собираюсь напирать рецензии и о Ваших концертах…»

Вскоре после этого мне попадается номер газеты «Новое русское слово», вышедшей еще до моего приезда в Кливленд (старый номер, в котором рецензия на концерт Третьякова). Там отдается должное его мастерству и в конце такая приписка: «К сожалению, собравшиеся в зеленой комнате (а там в каждом зале есть так называемая „зеленая комната“, куда артист выходит для дачи автографов) и пожелавшие лично познакомиться с Третьяковым были лишены этой возможности, и какая-то подозрительная личность все время выглядывала из двери. Третьяков отказался выйти, и таким образом, мы были лишены возможности с ним познакомиться. Но ничего, скоро в Кливленд приезжает советский дирижер Кирилл Петрович Кондрашин, который, по сведениям, имеющимся у нас, не только не чурается общения с иностранцами, но наоборот, ищет этого общения, — очевидно, ему это разрешено». Уже была брошена определенная стрела намека на то, каков я… На письмо я, разумеется, не ответил.

И через какое-то время после концерта появилась та статья:

«Доверенный дирижер», которую Вы только что читали. Статья возмутительная. Так, он даже не может отрицать успеха концерта, хотя пытается найти хоть что-нибудь. Основной тезис статьи, что я благодаря своему членству в партии всю жизнь пользовался привилегиями и был одним из немногих, кому разрешалось общение с иностранцами; что я стал выезжать за границу для этого; что мое членство в партии дает мне какие-то материальные привилегии… Он считает, что мое дирижирование является образцом канонического стиля: это повелительное лицо с холодными глазами, когда я дирижирую, и сладкая коммунистическая улыбка, когда я отвечаю на поклоны публики, и тому подобные отвратительные инсинуации. Это запрещенный прием, потому что он отлично понимает, что никакой полемики с моей стороны быть не может. Надо сказать, что это была единственная такая статья. Сведение личных счетов — через меня он расправился с моей мамашей.

А в письме он еще писал, что дирижирует каким-то любительским оркестром и жалеет, что я не мог посетить его концерт, где он будет дирижировать Брамса, «впрочем, Вы вряд ли захотели бы это сделать…»

Я ожидал, что будут какие-то сионистские или украинские выступления (в Канаде сильны эти корни). Ничего этого не было. Как мне говорили, это делается против дипломатов, и когда приезжают наши коллективы, тогда случаются всякие демонстрации и иногда доходит вплоть до таких выходок. Как правило, для того, чтобы отпугнуть публику. Звонят, что будет бомба. Сейчас же обыскивают театр, бомба не находится, но публика уже боится, что будет бомба. Бросают всякие вонючие вещества и прочее. Это, к сожалению, имеет место. Но по отношению ко мне все было очень спокойно. Я был удивлен доброжелательности и гостеприимности, которые музыканты мне оказали.

В. Р. Не скажете ли Вы несколько слов о том, какова панорама музыки на сегодняшний день.

К. К. Я хотел бы сказать немножко о том, как меняется отношение к публике у исполнителей и само отношение публики к музыке в различных странах с течением времени. Вот Франция была когда-то страной музыки, а сейчас это глухая провинция. Германия всегда была на высочайшем уровне. Англия вышла вперед в последнее время, потому что английская музыкальная культура никаких великих имен практически не дала, композиторских во всяком случае. (Кроме Бриттена, но это в настоящее время, а раньше нет.)

В. Р. Пёрселл?

К. К. Ну, Пёрселл, хотя это не может идти ни в какое сравнение ни с Бахом, ни с Генделем, хотя Гендель жил в Лондоне…

Италия — страна оперы, и в настоящее время публика там разбирается в опере только с позиции звуковедения, звучкодерства певцов, — поставил на клык высокую ноту, выдержал или нет, мяукнет или свистнет. Они темпераментны в этом отношении, выражают свое одобрение и неодобрение довольно бурно, но разбираются они в Музыке с большой буквы плохо.

И вот я очень был огорчен, вернувшись этими днями из Вены. А почему? И тут Вы должны были понять меня правильно — не потому, что были неудачи в исполнении…

В Вену я приезжал с оркестром три года тому назад. Мы там играли Девятую симфонию Малера. Это вызвало очень большой резонанс, и я за это исполнение, через год, получил Большую Золотую медаль Малеровского общества, со специальным решением, с торжественной процедурой вручения в посольстве.

Составляя программу осенью этого года на последнее выступление, я включил в программу Первую симфонию Малера по просьбе тех импресарио, которые принимали этот оркестр. Но в Вену я Малера не повез, поскольку приезжать дважды с одним композитором я считаю неправильным. В Вене была программа, с моей точки зрения, очень интересная: «Перпетуум мобиле» Пярта (современный эстонский композитор, использующий современные средства музыкального языка, хотя на Западе считается, что у нас этой школы нет); Чайковский — Концерт для скрипки в исполнении Жука — это для популярности. Второе отделение: Барток «Музыка для струнных, ударных и челесты» и Равель «Испанская рапсодия». Программа, с моей точки зрения, разнообразная и очень любопытная.

За день до посещения Вены мы эту программу играли в Братиславе. Надо сказать, что эффект был совершенно поразительный, потому что внимание со стороны публики, крупнейших музыкантов, композиторов и деятелей, которые были на этом концерте, особенно в адрес музыки Бартока, были восторженные. Чувствовалась праздничная атмосфера.

И мы в Вене через несколько дней повторили программу. Правда, в Братиславе вместо Чайковского мы играли Хиндемита — программа была усложнена. А когда мы в Вене играли эту программу, я во время концерта, особенно в Бартоке, почувствовал, что потерял контакт со зрительным залом. Я оглянулся — никто не разговаривал, вели прилично, но я увидел скучающие глаза. Я понял, что эта музыка здесь неинтересна, ее

не слушают и не потому, что было плохое исполнение, — думаю, что мы играли не хуже, чем в Братиславе, — весь вопрос был именно в самой музыке. Равель тоже особого впечатления не произвел. После этого мы сыграли Скерцо Мендельсона из «Сна в летнюю ночь» — буря восторгов. Значит, публика консервативна. Это — знаменитая венская публика. Мне стало страшно обидно. Обидно, с одной стороны, потому что не были по достоинству оценены труды по подготовке такого сложнейшего сочинения, как Барток… и с другой — мне стало обидно, что мы не имели такого резонанса, который могли бы иметь. Что же — только Первая симфония Малера всегда проходила на «ура»?

Этот концерт должен был играться дважды. Всю ночь после первого концерта я не спал, и меня осенила такая идея. На следующий день в семь часов утра я позвонил нашему оркестранту-пианисту и сказал ему: «Алик, у вас нарвал палец и вы сегодня вечером не можете играть Бартока. Вместо Бартока мы будем играть Первую симфонию Малера и, если после концерта будет прием, то я прошу вас появиться на приеме с какой-нибудь культей на пальце». И сейчас же позвонил в Музик-халле и сказал: «Вы знаете, вот такое несчастье, вчера с трудом он играл, за ночь палец нарвал так, что он абсолютно не может играть…» (В музыке Бартока партия фортепиано такова, что заменить ее ничем невозможно, и это единственный логический довод, чтобы нам заменить программу. Что мы и сделали.) Организаторы посожалели, стали говорить, что они найдут пианиста, но сами понимали, что это будет недостаточно солидно. Анонсировали по радио, были приготовлены вкладыши в программки, и вечером мы играли Малера. Эффект был разительнейший, и директор зала «Музик-фёрайн», с весьма кислой физиономией явившийся на концерт, после него, помявшись немного, сказал мне: «Вы знаете, а в общем получилось даже и лучше, что вы сыграли и Бартока, и Малера тоже».

Я поступил так, потому что убедился: знаменитые музыкальные города тоже испытывают то подъем вкуса, то падение. По-видимому, в Вене сейчас настолько объелись классикой и романтикой, что новую, современную музыку (если считать Бартока современным композитором) они не приемлют. Их мышление в какой-то степени остановилось — публика весьма изощренная. Зал был переполнен. Стояли… там есть позади партера вроде такого фойе, отделенного решеткой, чтобы из этого фойе нельзя было пройти в зал. Но за ним стоят люди с входными билетами — целая толпа. Это фойе было заполнено целиком. А резонанс получился не тот, которого я ожидал. Может быть, в чем-то были виноваты и мы, но, честно говоря, я думаю, что это

не так…

В. Р. На этом обрываются рассказы Кирилла Петровича Кондрашина о его жизни в музыке. Летом 1978 года он вел интернациональные дирижерские курсы в Амстердаме, после чего мы намеревались продолжить наши беседы. Маэстро вернулся из Голландии усталым и опустошенным. Жизнь, казалось, перестала его интересовать. Но известно было, что курсы прошли хорошо, и он подтвердил свой высочайший авторитет интерпретатора и воспитателя дирижеров. В ноябре предстояли выступления с оркестром «Концертгебау» там же, в Голландии.

Кирилл Петрович не был расположен к рассказам тем летом. И все же спустя несколько дней после приезда он дал понять, что это опустошение настигавшее его уже не раз. И всегда дома, на своей земле и всегда при мыслях о работе, о положении оркестров и об отношениях с управителями культуры.

Он уехал на гастроли в ноябре и, как всем известно, уже не вернулся на Родину… В заявлении с просьбой о политическом убежище основной причиной своего решения остаться на Западе он назвал отсутствие творческой свободы. В сущности так оно и было, хотя внешне его жизнь выглядела куда как респектабельно. Были годы, когда он «пробивал» себе значительно большие сроки гастролей, чем пресловутые девяносто дней в сезон. Однако он не мог записать те пластинки, которые хотел; ему не разрешали формировать такой оркестр, который соответствовал бы его лучшим достижениям; он был лишен прав выбирать записанные варианты (например, в Тринадцатой симфонии Шостаковича). Более года пролежало его заявление-требование об изменении статуса оркестра Московской государственной филармонии, об улучшении условий труда музыкантов, об уравнивании материальных возможностей ведущих оркестров. Чего он хотел от министерства, которому принадлежат все искусства (народу же, как известно, принадлежат только лозунги). Чтобы оркестры могли соперничать исключительно в сфере художественных своих достижений, но не в пробивании ставок и в мастерстве переманивания лучших солистов за известные пряники — малую месячную норму при более высоких окладах, частые зарубежные гастроли, квартиру и персональную пенсию.

Эти вопросы, волновавшие дирижера-просветителя, не решены до сих пор. Тогда же они вызывали глухое молчание чинов Минкульта, прерываемые, впрочем, каучуковыми обещаниями еще раз поставить вопрос на очередной коллегии.

Как всегда, в ситуации мстительного замалчивания и отсутствия информации возникают слухи, домыслы, версии,

весьма далекие от реального положения вещей. В истории с невозвращением Кирилла Кондрашина господствовала любовная версия. На эту тему на Западе даже выпускались фотографии с анекдотическими подписями. Например, некий литератор набросал по заказу в фотоальбоме текст о том, что Кирилл Кондрашин остался на Западе, полюбив молодую голландку. Но дело даже не в том, что голландка скорее предпенсионна, чем молода. Дело в дистанции от истинных причин трагического поступка дирижера. Все, кто хорошо знал маэстро и любил его, подтвердят, что он никогда не был озабоченным рыцарем, гоняющимся за синей птицей.

По прошествии более десяти лет причины личной катастрофы Кирилла Кондрашина, как он сам назвал свой поступок, достаточно ясны. Главная причина: всемирно известный дирижер у себя на Родине оказался вытесненным из сферы концертного музицирования. Как помнит читатель из рассказов самого дирижера, он в категорической форме потребовал разрешить ситуацию: либо уволить его с поста главного дирижера оркестра МГФ, либо приравнять условия бытования этого оркестра к другим лучшим оркестрам Союза. Чем это было вызвано? Тем, что оркестр уже не мог держаться на той высоте, на которой был дирижер. Многие лучшие музыканты переманивались в другие оркестры, оркестранты же, выслужившие пенсионный срок и не имея персональных пенсий, всеми силами держались за работу, не желая расставаться с уцененной синекурой заграничных поездок. Разрыв между возможностями дирижера и оркестра стал быстро расти.

Вторая причина: усиливалось чиновничье давление. Сменилась администрация в филармонии. Преданного музыке, справедливого и интеллигентного директора Белоцерковского Фурцева сбросила за непослушание. Митрофан Белоцерковский своим авторитетом и мудростью много лет поддерживал достойную атмосферу в филармонии, не допускал разгула амбиций, не позволял одним художникам-руководителям теснить других.

Пришел новый министр культуры, которого народ окрестил «поручиком Киже», и всякие надежды на оптимальное разрешение ситуации с заявлением руководителя оркестра МГФ рухнули. Видя безысходность ситуации, Кондрашин настоял на пенсии по состоянию здоровья, надеясь, однако, на гастроли с лучшими оркестрами Союза. Персональная пенсия была оформлена ему в конце 1975 года.

В 1976 году отмечался юбилей оркестра МГФ. Кондрашину не только не воздали заслуженных знаков внимания, но даже не

пригласили в зал. В буклете, посвященном истории оркестра, худенький абзац гласил, что Кирилл Кондрашин руководил оркестром с такого-то по такой-то год. Но превозносились заслуги нового главного дирижера, только начавшего работать с оркестром. Приводились выдержки из зарубежных отзывов об оркестре, явно относящиеся к кондрашинским временам, но здесь предусмотрительно сняли фамилию дирижера. Авторы и вдохновители буклета уже прощались с Кондрашиным. Он был еще здесь, но имя его уже вымарывалось, как будто он уже уехал. В сущности, ведомства культуры своими руками старательно в течение двух-трех лет лепили из него внутреннего эмигранта. Они же и провоцировали его невозвращение.

Было бы несправедливым в истории с буклетом, где было продемонстрировано пренебрежение к большому художнику винить нового главу оркестра Дмитрия Китаенко. Думается, подобные документы об истории коллективов составляются не самими коллективами и не их руководителями. Кирилла Петровича Кондрашина задело и опечалило, однако, несовпадение ожиданий. Очевидно, он считал, что даже состоя на службе при «дворе торжествующей лжи», можно выразить свой протест. Сам он, конечно, совершил много ошибок жизненно-творческого характера. Но маэстро был человеком чести.

Беда не приходит одна, она любит компанию. Высокопоставленные художники как сговорились против Кондрашина. Главный дирижер Госоркестра не раз активно пресекал все предложения своего худсовета о приглашениях Кондрашина. Из БСО уволили Геннадия Рождественского. Коль дела не поправишь, решил оркестр, то нельзя терять хорошей возможности: сейчас свободен Кондрашин — надо его просить стать главным. Он блестящий дирижер, недавно сделавший с БСО прекрасную запись Симфонии № 3 Брамса. Но председатель радиокомитета Лапин, в чьем ведении этот коллектив, был начеку и с негодованием отверг эти предложения. Разумеется, пришедший в БСО Владимир Федосеев также старательно оберегал коллектив от такого интерпретатора (причем тут музыка, когда культура пытается задушить одного из своих лучших представителей!).

Москва перекрыла все дирижерские дороги Кондрашину. Он очень быстро оказался никому не нужен. Министерство культуры РСФСР злобным молчанием испытывало своего недавнего баловня, а теперь взбунтовавшегося мастера-ослушника. Бескомпромиссными и последовательными в своей дружбе и любви оказались только два музыканта: Джансуг Кахидзе и Израиль Гусман, с радостью пригласившие Кондрашина в свои

оркестры, где они были главными дирижерами. Причем Кахидзе ведь в свое время пострадал от кондрашинской несправедливости (тот не отгадал в нем замечательного музыканта и яркого дирижера и не пропустил на заключительный тур одного из дирижерских конкурсов, который возглавлял). Кроме того, Кахидзе вытерпел и капризы измученного маэстро, менявшего на ходу программы и сроки.

В беседах Кондрашин не однажды упоминал об эксплуататорском отношении к артисту в Союзе. И противопоставлял Запад. «Там, — аргументировал он, — каждый мой приезд для людей, любящих музыку, праздник. Все крутится вокруг тебя. Пресса весьма активна и оперативна. В России я за свою жизнь не получил ни одной оперативной рецензии — только через кварталы и полугодия. Там же на следующий день после концерта я читал пятьдесят! На Западе ты нужен реально и навсегда», — говорил Кирилл Петрович.

Конечно, он заблуждался. К сожалению, все, что перечислял в наших беседах маэстро, все это атрибуты гастрольной жизни. Постоянного же безоблачного бытия в искусстве нет нигде на Земле. И, оказавшись на Западе, он это почувствовал сразу же после первых обращений к антрепризе… Маэстро думал, что будет вечный фейерверк, а натолкнулся на испуганных людей, спешно наводящих мосты к нашим конторам, желая выведать: не разорвет ли Минкульт другие контракты, заключенные по его инициативе.

Однако еще не все сказано о предотъездной ситуации. Итак, маэстро собирался в ноябре на гастроли в Голландию. С оркестром «Концертгебау» его соединяла многолетняя работа. Один из лучших европейских коллективов, «Концертгебау» ценил Кондрашина как блестящего интерпретатора и как редкого музыканта, обладающего даром педагогического мастерства. Оркестр становился интересней, в нем рельефней проявлялось лицо коллектива после постоянных общений с Кондрашиным. И Кирилл Петрович, с годами все более осознавая свой интерес к несуетному формированию оркестрового стиля, своей школы оркестровой игры и дирижирования, весьма высоко ценил это сотрудничество. Директорат оркестра накануне пригласил его быть со-главным дирижером (вместе с Хайтинком). Но, собираясь на гастроли, Кондрашин не мог быть уверенным, что они состоятся. Из-за здоровья.

Это еще одна из важных причин отъезда. В год отъезда из-за избыточных нервных переживаний Кондрашин стал глохнуть. Он не афишировал этого, и кроме близких никто не знал о растущей глухоте. Отпустил длинные волосы, позволяющие маскировать

слуховой аппарат. Очевидно, он опасался, что недостаточное слышание будет еще одним препятствием для разрешения зарубежных гастролей, которые остались для него единственной возможностью концертной жизни. (Между тем музыку он слышал прекрасно, что и позволяет предположить, что глухота была нервной реакцией на события.)

Был еще один старый диагноз, приносящий много неприятностей со стороны медицинских органов, подписывающих справки о разрешении поехать за границу. У маэстро была аневризма аорты, и перед последними гастролями его лечащие врачи из Кремлевской больницы усомнились — стоит ли лететь, ведь это опасно. Пришлось обратиться к главному специалисту по заболеваниям сосудов — академику, и тот, вызвав на собеседование врачей, поставил более щадящий диагноз, снимающий ответственность с тех, кто дает справки на вылет. Таким образом, гастроли могли состояться и на этот раз. Однако, совершенно ясно, что данное разрешение может быть последним, и в недалеком будущем он останется совершенно свободным от всего: не имея гастролей на Родине, он не сможет гастролировать и за границей.

Таковы были обстоятельства, предшествующие последним гастролям Кирилла Петровича Кондрашина. И теперь вопрос к читателю — как бы он поступил на месте народного артиста СССР дирижера Кирилла Кондрашина?

Судьба между тем раскрывала свои козырные карты. Приехав в Голландию, Кондрашин получил приглашение занять пост главного дирижера оркестра голландского радио в Хильверсуме. И это помимо того, что он уже имел со-главное дирижерство в оркестре «Концертгебау». Эта должность — следствие межправительственных соглашений, которые могли быть прерваны разгневанным министерством в случае невозвращения. Свободное место в оркестре радио же могли очень скоро занять. Ситуация требовала принятия решения. Он заявляет о своем решении остаться и остается в надежде на Хильверсум. Директорат же «Концертгебау» испуган, теперь не тем, что испортятся отношения с советскими ведомствами, а тем, что не смогут найти такого дирижера. Оркестру, как они считали, не нужен просто «ивнинг-кондакшен» (дирижер, производящий впечатление на концерте); оркестру нужен универсально оснащенный мастер: и интерпретатор, и оказывающий плодотворное педагогическое воздействие.

Событийный ряд жизни маэстро того времени был полон возможностями, подтверждающими внешнюю правильность невозвращения. Оркестру разрешили продлить контракт с

Кондрашиным. Судьба победила жизнь. Она всегда побеждает, когда с ней не борются, а выкладывают перечень увесистых причин. Остались обездоленными родные, друзья и многочисленные подлинные поклонники его искусства на Родине. Он надеялся, что мы поймем его. Мы все понимаем и все прощаем, это ведь не первый и не последний удар…

9 декабря 1978 года вернулась из Голландии его жена и подтвердила все сказанное «голосами» — «Маэстро остался!» В тот же день я встретил его горячего поклонника из оркестровых музыкантов, человека верующего. «Я все знаю, — сказал музыкант со спокойной печалью, — я заказал молебен по нашему Кириллу…» И он стал бормотать какую-то витиеватую фразу, из которой я только и услышал последнее предложение: «Господи, прости его, заблудшего…»

За годы застоя мы потеряли многих выдающихся деятелей культуры. Некоторых навсегда. Среди них и Кирилла Петровича Кондрашина. Его вынужденное невозвращение не принесло счастья никому: ни его семье, ни западной культуре, ни ему самому. Зная маэстро, можно предположить, что все письмена судьбы он подсмотрел заранее. Он знал финал. Доказательством тому служат его письма к жене, завещания, написанные заранее, отказы высказаться о причинах отъезда, от вопросов о политических взглядах. Он говорил по телефону с женой Ниной Леонидовной Кондрашиной чаще, чем должен был говорить человек, захотевший навсегда расстаться с одним миром в пользу другого. Он говорил и писал о непоправимом. Он знал судьбу и звал ее. Жизнь Кондрашина на Западе продолжалась чуть более двух лет. В канун своего дня рождения в 1981 году маэстро умер от разрыва сердца. Он похоронен неподалеку от Амстердама, на постоянном кладбище в дубовом гробу с прозрачной крышкой…